

UNA EMPRESA PARA TODA LA VIDA: LASO DE OROPESA Y JUAN DE JÁUREGUI TRADUCEN LA *FARSALIA*

A Lifetime's Work: Laso de Oropesa y Juan de Jáuregui Translate the *Pharsalia*

Mercedes Blanco

Université Paris-Sorbonne-Paris IV

citrine.blanco@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-4778-0396>

RESUMEN

Las dos traducciones áureas de la *Farsalia* de Lucano fueron hasta 1978 las únicas traducciones castellanas impresas de este poema. Para ambas, sería muy deseable una buena edición moderna. Sus autores, Juan de Jáuregui, en el siglo XVII, y Laso de Oropesa en el XVI, nos dejaron varias versiones de su largo empeño, que permiten aplicar los métodos de la filología de autor. En cuanto al tema general del monográfico, el *ars vertendi* castellano en sus variaciones históricas, comparar estas dos traducciones, hechas a un siglo de distancia, hace ver la existencia de dos conceptos de traducción en la temprana edad moderna, ambos inspirados por el humanismo, pero totalmente opuestos en objetivos, medios y criterios de valor. Se trata, en el caso de Oropesa, de difundir el conocimiento de la Antigüedad clásica, mirada con veneración como fundamento de las *litterae humaniores*, y de toda la cultura; en el de Jáuregui, de apoyarse en la Antigüedad para crear una literatura moderna, con nuevos modelos que suplanten a los clásicos.

PALABRAS CLAVE

Lucano, traducción, Laso de Oropesa, Jáuregui, humanismo.

ABSTRACT

The essay hopes to encourage the project of a critical and annotated edition of the two Golden Age translations of Lucan's *Farsalia*, the only Spanish published versions of this poem until 1978. Both translators worked with passion and tenacity to make them as good as possible, and comparing the different versions that survive of each would allow to apply methods of author philology. As for the general theme of the monographic issue, the Castilian *ars vertendi* in its historical variations, comparing these two versions shows the existence of two opposite concepts of translation in the early modern era, both inspired by humanism, but totally opposed in their objectives, means and values. Laso de Oropesa's translation was a matter of spreading knowledge of classical Antiquity, regarded with veneration as the foundation of *bonae litterae*, whereas Jáuregui's work, of drawing on Antiquity to create a modern literature, destined to supplant ancient models.

KEYWORDS

Lucan, translation, Laso de Oropesa, Jáuregui, humanism.

A pesar de ser Lucano el poeta más representativo de la literatura hispano-latina, son precisamente las letras españolas las que, por extraña paradoja, se encuentran más en deuda con él. Todas las principales naciones europeas han dedicado a Lucano y a la *Farsalia* mucha más atención que nosotros, sus compatriotas, tanto en lo que se refiere a ediciones como a traducciones y estudios. En el año 1830, Lemaire, citado por Castelar, contaba nueve traducciones francesas, diez inglesas, siete alemanas, cinco italianas y dos españolas... Solamente en España no se ha vuelto a traducir a Lucano desde Jáuregui, cuya paráfrasis culterana, empalagosa y casi ininteligible, se ha reeditado en 1947 en la colección Crisol de la editorial Aguilar. (Herrero 1964)¹

Hace poco más de medio siglo, en estas líneas que abren su artículo «Jáuregui intérprete de Lucano», Víctor-José Herrero Llorente trazaba un melancólico panorama: Lucano, poeta nacido en Córdoba en 39 d.C, motivo de orgullo patriótico para los españoles en la Edad Media y Moderna, había sido tratado en España mucho peor que en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania. Su epopeya en diez libros conocida como la *Farsalia*, que narra la guerra civil entre César y Pompeyo, obra venerada por Dante, por Leopardi y por Castelar, traducida por Marlowe, por el amigo de Voltaire, Marmontel, y por Hölderlin, obra sin otro rival en la épica latina que la misma *Eneida*, no había sido vertida al castellano desde el siglo XVII y, aún entonces, lo que se le había dedicado no era verdadera traducción sino una «paráfrasis culterana, empalagosa y casi ininteligible». Por el tiempo en que publicaba estas líneas, el distinguido latinista obraba por corregir esta carencia preparando una edición crítica y bilingüe, que no tardaría en ver la luz en tres volúmenes de la prestigiosa colección Alma Mater del CSIC, impresos en 1967, 74 y 81. En 1978, antes de la salida del tercer volumen, había aparecido una segunda traducción a cargo de Sebastián Mariner. Se dice que una golondrina no hace verano, pero después de estas dos golondrinas, no tardó en llegar el verano; desde los años ochenta se han publicado no menos de cinco traducciones de la *Farsalia* íntegra; las de Antonio Holgado (1984), Dulce Estefanía (1989), Mariano Roldán (1995), Jesús Bartolomé (2003) y, en México, la de Rubén Bonifaz y Amparo Gaos (2004)². Entre las causas de esta brusca floración, se cuenta el renovado interés por Lucano en el ámbito académico, y no solo en él, que empezó después de la segunda guerra mundial en el mundo anglosajón, en Francia, en Alemania y en Italia, y que ha generado hasta hoy una oleada abrumadora de estudios³.

¹ Coincidió con este diagnóstico, poco tiempo después, el famoso filólogo italiano Ettore Paratore, señalando que los españoles rendían culto a Séneca y en cambio se habían olvidado de Lucano, aunque este, 'el más importante entre quienes alzaron y difundieron la gloria del nombre hispano, alcanzó por mucho tiempo casi el primer rango entre los autores romanos de poesía heroica' (*«princeps Hiberici nominis gloriam edidit atque circumtulit diuque paene principem locum inter Romanos heroi carminis auctores obtinuit»*) (Paratore, 1967).

² García de Armendáriz (2025).

³ Walden (2005); Franchet d'Espérey (2010).

Herrero Llorente tuvo además el mérito de llevar a cabo las investigaciones más tempranas de que disponemos sobre las dos traducciones áureas a las que me voy a referir: la traducción en prosa de Martín Laso de Oropesa⁴, del siglo XVI, y la versión de Juan de Jáuregui, en octavas reales, del XVII (Herrero, 1961 y 1964). Desgraciadamente, la labor filológica sobre estos textos no pasó de ahí hasta fechas muy recientes.

Observar la abismal diferencia entre estas dos traducciones, separadas por el intervalo de algo menos de un siglo, nos hace tomar conciencia de que existen, incluso dentro de un espacio cultural tan homogéneo como el de la literatura española en la edad del humanismo, maneras radicalmente opuestas de enfrentarse con los clásicos grecolatinos y de concebir el hecho mismo de la traducción. Puesto que la fiebre de nuevas traducciones de la *Farsalia* que arreció a finales del siglo pasado parece haber remitido y Lucano sigue siendo, en el siglo XXI, uno de los escritores de la Antigüedad clásica que más afición y curiosidad despierta⁵, sería trabajo útil editarlas de modo riguroso. Reflexionar sobre los esfuerzos pioneros de Laso de Oropesa y de Jáuregui y hacerlos accesibles para la comunidad académica podrían valer la pena, entre otras cosas, para saber qué puede esperarse de la traducción al castellano de un poema antiguo tan difícil y tan deslumbrante. Y también, claro está, valdría la pena rastrear las huellas de estas traducciones en las muchas obras originales escritas en el Siglo de Oro e influidas por Lucano.

Ambas versiones, como adelanto en mi título, fueron empresas para toda la vida, es decir: tuvieron ocupados a sus autores durante buena parte de su edad adulta y hasta su muerte. Jáuregui y Laso de Oropesa vieron en sus respectivas versiones de Lucano los mejores frutos (los únicos, en el segundo caso) de su dedicación personal a las letras. No se contentaron con traducir una vez por todas sino, que descontentos del resultado, incluso ya impreso, decidieron retraducir, emprender una revisión, o varias. Por esta razón y por la extensión y densidad de la *Farsalia*, es misión imposible llevar a cabo la tarea de examinar y comparar en pocas páginas las dos traducciones. Además, en ausencia de edición crítica, estamos obligados a tener en cuenta las distintas fases del trabajo o lo que se conserva de ellas. Me propongo solo justificar el aserto de que sus autores pusieron denodado empeño en trasladar el poema al español y caracterizar, en primera aproximación, las dinámicas que presidieron a su labor, en su divergencia fundamental.

⁴ El apellido aparece en los documentos con dos grafías: “s” simple o doble. Nos hemos decidido, en este artículo, por la ortografía modernizada, que es la que se usa con el poeta Garcilaso, exacto contemporáneo de Laso de Oropesa.

⁵ Franchet d’Espèrey (2005). Son muchos los temas debatidos en el siglo XXI acerca de la obra de Lucano, e incluso allí donde parecía haber un consenso, se siguen abriendo nuevos frentes.

1. LA *FARSALLA* DESTRONCADA Y RESTAURADA. DOS VERSIONES DE LA TRADUCCIÓN DE LASO DE OROPESA Y DOS FASES DEL HUMANISMO

Como puede verse en un trabajo bastante reciente (Blanco, 2023), Laso de Oropesa, nacido hacia 1500, preparó su traducción de Lucano en el octavo lustro del siglo, mientras servía como secretario a doña Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete y esposa de Enrique III de Nassau-Breda, uno de los personajes más influyentes del entorno del emperador. Realizó, pues, la traducción de la *Farsalia* de Lucano en un ambiente hispano-flamenco aristocrático y culto, y la concepción y ejecución del proyecto tuvieron que ver probablemente con la altísima apreciación que tenía del poema Juan Luis Vives. En sus últimos años, el ilustre filósofo y humanista residió por una larga temporada en el castillo de Breda, hospedado por la principesca pareja; precisamente cuando Oropesa, miembro de la casa, trabajaba en su versión de Lucano o acababa de terminarla⁶. Vives parece haber sido, para el canciller de Carlos V y para su esposa, nieta y heredera del marqués de Santillana, una especie de sabio asesor y consejero en cuestiones de buenas letras y tal vez de moral y espiritualidad. Terminada en 1537 o 38, la traducción de Oropesa tuvo al menos dos impresiones *in-cuarto* hoy conservadas en muchos ejemplares. Una de ellas salió del taller de Luis Rodríguez, en Lisboa, en 1541. La otra, con la misma dedicatoria a Pedro de Guevara, no indica lugar ni fecha de impresión, y hay motivos para juzgarla algo anterior, pero no mucho, y suponerla producida en Flandes hacia 1538 o tal vez en Castilla en 1539. Las menudas diferencias entre estas dos estampas reflejan hábitos o descuidos de los impresores; no hubo revisión de una a otra. Ambas son, pues, testimonios de una única etapa del trabajo de traducción efectuado por Oropesa, que puede llamarse versión 1 y que debió de considerar, por entonces, definitiva.

La dedicatoria a Pedro de Guevara hace funciones de prólogo y dice con brevedad mucho sobre las razones, criterios y espíritu del trabajo realizado. Destaca la gran admiración que expresa Laso de Oropesa por el poeta al que traduce. Da la impresión de paladear los valores estéticos de la obra, su «gravidad» y «gentileza», «grande esplendor y gracia y generosas sentencias y palabras». Diríamos que Oropesa intenta que su placer como lector de Lucano pase, en alguna medida, al lector de esta versión castellana.

Este prólogo, el resto de las piezas paratextuales y el texto de la versión 1 de la traducción de la *Farsalia*, fueron conservados, sin ningún añadido ni omisión, en una impresión tardía, *in-octavo*, hecha a en Amberes en 1585. Solo cambia el título que es ahora *Lucano poeta e historiador antiguo, en que se tratan las guerras Pharsalicas, que tuvieron Iulio César y Pompeyo*. Traducido de latín en Romance castellano por Martín Laso de Oropesa.

Entre tanto, había muerto el traductor en 1564, y en 1578 había aparecido en Burgos, en casa de Felipe de Junta, otra impresión, con el título *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana, por Martín Laso de Oropesa, secretario del ilustrísimo cardenal don Francisco*

⁶ Namèche (1841: 85).

de Mendoza, obispo de Burgos. El título va seguido por la mención «Nuevamente corregido y acabado con la historia del triunvirato». La dedicatoria a Pedro de Guevara ha sido sustituida por una dedicatoria firmada por Joan Baptista Bonello, que se presenta como heredero de Laso de Oropesa. El dedicatario es ahora el célebre Antonio Pérez, «secretario de Estado de la Majestad católica del rey don Felipe II». Según declara Bonello, Martín Laso de Oropesa había enmendado su traducción «hecha muchos años atrás» de la historia de Marco Anneo Lucano, «famosísimo poeta español», y le había añadido «tres libros en que se contiene la historia del Triunvirato de Octaviano, Marco Antonio y Marco Lépido». La muerte de Oropesa y la sobrevenida poco después de Gonzalo Pérez retrasaron la proyectada edición, de la que ahora se encargaba Bonello, cumpliendo una deuda con su protector (tal vez su padre natural). Tenemos, pues, en esta impresión burgalesa, en pleno reinado de Felipe II, una revisión de la traducción de Laso de Oropesa hecha por él mismo, segunda versión a la que la muerte le impidió dar la última mano y que fue rescatada por Bonello en los papeles legados por el difunto. En el mencionado artículo, propongo y argumento la conjetura de que esta segunda fase del trabajo fue llevada a cabo en Roma, cuando Laso de Oropesa desempeñaba el oficio de secretario del cardenal Mendoza y era colega del humanista Páez de Castro, del que se sabe que hacia 1552, estando al servicio del cardenal, releyó y propuso enmiendas a los once últimos libros de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez. Fue sin duda entonces cuando Laso tuvo la idea de volver, con ánimo de mejorarla y completarla, a la obra que había terminado unos quince años atrás. Si Gonzalo Pérez, secretario del rey, consideraba que valía la pena revisar su traducción ya publicada de Homero, como lo hizo en efecto, en varias fases, entre 1547 y 1562⁷, ¿por qué no podía hacerlo con su amado Lucano el secretario de un príncipe de la iglesia como Mendoza? Entre tanto, había cambiado el ambiente en que se desarrolló la tarea, ya no laico sino eclesiástico, y siempre humanista, pero no de signo evangélico, al modo de Erasmo y Vives, sino romano y tridentino.

Una diferencia entre las dos versiones en la que quizá no reparamos mucho pero que seguramente tenía importancia para Laso de Oropesa es la adición de «la historia del triunvirato», obra en tres libros que va de la página 277 a la 411 del volumen y pesa por lo tanto como una tercera parte del texto de la traducción de Lucano. López de Hoyos, el profesor de gramática del estudio de Madrid, hoy conocido principalmente como maestro de Cervantes, firmó la aprobación de la obra y en ella elogió este suplemento, que está «muy bien colegido de los historiadores Plutarco, Floro, Estrabón, Suetonio, Apiano y algo de Polibio y otros muchos, con que queda la historia de Julio César, y parte la de Augusto, acabada y con buen término».

⁷ Muñoz Sánchez (2015: I, 84-109), para una pormenorizada reconstrucción del proceso de escritura y revisión de esta traducción de la Odisea por el secretario de Felipe II.

Como es sabido, en el poema de Lucano la narración se detiene al final del libro décimo en medio de una batalla librada por César en el puerto de Alejandría contra tropas egipcias rebeldes (esclavos, dice el poeta), batalla en la que el nuevo amo de Roma no tiene la mejor parte y en donde, pese a sus proverbiales energía, presteza y valor temerario, corre riesgo mortal. Este final deja en suspenso la suerte de esta batalla y más en suspenso las guerras civiles que son el tema propuesto del poema («*Bella per Emathios plus quam civilia campos/ canimus*»). Hay quien ha sostenido en tiempos recientes que este final tan poco conclusivo era el que Lucano juzgó más adecuado para la *Farsalia*⁸. Desde luego, es acorde con el odio creciente que expresa el narrador hacia Julio César dejarlo en una posición peligrosa y desairada, mucho peor para el protagonista, en cierto modo, que si se hubiera terminado el relato con su asesinato en medio de la curia, que podía hacerlo ver como una noble víctima. Este final en suspenso sugiere que faltó poco para que el general pagara en propia persona, como merecía, siendo víctima de oscuros esclavos egipcios, el asesinato de Pompeyo en el que fue cómplice hipócrita, y el haberse alzado en armas contra el Senado.

Pero lo cierto es que, según la opinión tradicional y, todavía hoy, ampliamente mayoritaria, si Lucano no hubiera muerto de muerte violenta con menos de veintiséis años, cuando Nerón descubrió la conjura de Pisón en la que tuvo parte el joven cortesano, habría conducido su poema a un verdadero desenlace, a un final digno de este nombre. Era, pues, natural (desde el punto de vista de los artistas renacentistas, que no vacilaban en completar las estatuas antiguas rotas añadiéndoles nariz, pies o brazos) escribirle una continuación, como se había hecho, mucho antes, con la *Eneida*, cuyo final tampoco satisfacía a los que buscaban una fábula moral y ejemplar, sin ambigüedades. La «divina Farsalia» había quedado «destroncada» por culpa del cruel Nerón, en expresión de Laso de Oropesa, y había que compensar de alguna manera esa fatal injusticia escribiendo la historia que faltaba para terminar el poema.

Esta continuación podía concebirse de varias maneras: una de las hipótesis barajadas sobre el final planeado por Lucano llevaba la acción hasta la muerte de César, puesto que argumentos sólidos dan a pensar que es él el protagonista del poema. Así lo entendió el traductor italiano Giulio Merigi, cuya *Farsalia* (1587) se compone de doce libros, diez de una traducción propiamente dicha, y otros dos, escritos por Merigi, que narran lo sucedido hasta el asesinato del dictador. Hacerlo así era interpretar el poema como una tragedia, tragedia del ascenso y la caída de un héroe victorioso, que también es un tirano y, por lo tanto, un antihéroe. Por lo demás, los dos libros de la *aggiunta* de Merigi prolongan el estilo poético usando el endecasílabo suelto e imitando, en la medida de lo posible, el estilo de Lucano.

⁸ Véase Masters, 1992 y, recientemente, Tracy, 2011. La opinión dominante sigue siendo, sin embargo, que el poema no fue terminado y que, en el plan de Lucano, debía constar de doce libros, como la *Eneida*, y terminar con el suicidio de Catón, el 12 de abril de 46 a. C., un año después del punto en que el poeta interrumpe su relato.

No procede así Laso de Oropesa; él se considera un sencillo trujamán, que quiere complacer a Pedro de Guevara y a quienes, como él, por haber tenido el descuido de no aprender el latín en su niñez, deben resignarse a leer al gran poeta en una versión empobrecida y en una lengua inferior. Lucano es tan excelente que incluso así rebajado «no puede dejar de parecer bien». El traductor se resigna a la prosa, aunque ha «visto por experiencia, que toda cosa compuesta en verso pierde la gracia trasladada en prosa», y que para «pasar de una lengua en otra la gravedad y gentileza de Lucano, era menester otro Lucano», lo que él en modo alguno pretende ser, a diferencia de lo que veremos con Juan de Jáuregui. Por lo tanto, su añadido no aspira a ser otra cosa que trabajo de gramático, en el sentido renacentista de la palabra, y no de poeta o de historiador-poeta, que es lo que en su opinión es Lucano, en un momento en que la *Poética* de Aristóteles, que estipula la incompatibilidad de historia y poesía, no había sido elevada en los ambientes letrados a la categoría de dogma. En suma, Laso de Oropesa no pretende en su adición simular una continuación, imitando el estilo poético de la *Farsalia*, sino aportarle un complemento puramente historiográfico, una compilación de lo que las fuentes antiguas revelan sobre la historia del triunvirato de Octaviano (futuro Augusto), Lépido y Marco Antonio.

2. UN TRADUCTOR SENSIBLE A LA FIBRA REPUBLICANA DE SU POETA

Y es que Laso considera que el final natural de la historia es el de las guerras civiles en su totalidad; o sea «hasta que César Augusto, segundo emperador, acabó de vencer a Marco Antonio y a todos los que le contradecían el señorío y quedó él solo y en paz, tras lo cual vino la verdadera con la venida de nuestro redentor»⁹. Imagina, por consiguiente, que Lucano quería terminar su poema con la victoria final de Augusto, seguida por la *pax romana*. Ello implicaría que la visión apocalíptica y siniestra de la guerra civil que se desprende de la *Farsalia* es efecto accidental de su inacabamiento, debido a la violencia de la historia. Ya en su primera versión sostiene Oropesa, en su prólogo-dedicatoria, que Lucano trata injustamente a César, quien no fue tan cruel como él lo pinta y se distinguió, al contrario, por la clemencia. Según él piensa, tal vez:

le movió la crueldad de Nerón en cuyo tiempo escribía. Y aun la de Tiberio y Calígula y Claudio que fueron del mismo jaez, porque como el señorío de todos estos emperadores había tenido origen de aquella fuerza con que César usurpó la república romana para sí, toda la crueldad que Lucano conocía en los sucesores, quiso asentar a la cuenta del que primero se hizo señor.

La opinión de Oropesa se quiere, pues, equilibrada, ni tan rabiosamente anti-imperial como la de su poeta, algo difícil en un súbdito de Carlos V y de su hijo Felipe II, ni francamente favorable al cesarismo ni a la monarquía disfrazada de principado,

⁹ Laso de Oropesa, *Lucano traducido*, 1578, p. 277.

nacida de la «fuerza con la que César usurpó la república romana para sí». Si Augusto concluyó las guerras civiles instaurando la paz romana, su principal mérito es que, poco después de su victoria, nacería Cristo, de modo que la acción pacificadora del emperador se transformaría a posteriori en un símbolo y figura de la paz verdadera que trae a los hombres el Evangelio.

Laso de Oropesa, incluso bajo Felipe II, tiene discretamente una actitud conforme con su juventud transcurrida en círculos de disidentes religiosos, la de un hombre, un cristiano que se resiste a adorar la fuerza y que es capaz de distancia crítica hacia los poderosos. Así se explica, tal vez, el modo enérgico en el que traduce la larga execración-lamentación entonada por Lucano, en el momento en que los dos ejércitos fraticidas enfrentados en Farsalia van a abrir el combate, cuando «a unos les excita el temor, a otros la esperanza de la tiranía». En esta batalla, en que se jugaba la suerte de Roma, se perdió su gloria e incluso su identidad, y todas las generaciones futuras, aunque inocentes, se contagiaron de una culpa originaria y fueron condenadas a nacer y morir en la esclavitud. Veamos un pasaje de esta famosa diatriba:

*Sed retro tua fata tulit par omnibus annis
Emathiae funesta dies. Hac luce cruenta
effectum, ut Latios non borreat India fasces
nec vetitos errare Dabas in moenia ducat
Sarmaticumque premat succinctus consul aratrum,
quod semper saevas debet tibi Parthia poenas,
quod fugiens civile nefas redituraque nunquam
libertas ultra Tigrim Rbenumque recessit
ac, totiens nobis iugulo quaesita, uagatur
Germanum Scythicum bonum, nec respicit ultra
Ausonium; vellem populis incognita nostris.
Vulturis ut primum laeue fundata volatu
Romulus infami complevit moenia luco,
usque ad Thessalicas seruisses, Roma, ruinas.
De Brutis, Fortuna, queror. Quid tempora legum
egimus aut annos a consule nomen habentis?
Felices Arabes Medique Eoaque tellus
quam sub perpetuis tenuerunt fata tyrannis.
Ex populis qui regna ferunt sors ultima nostra est,
quos servire pudet. Sunt nobis nulla profecto
numina; cum caeco rapiantur saecula casu
mentimur regnare Iouem. Spectabit ab alto
aethere Thessalicas, teneat cum fulmina, caedes?*

(Farsalia, VII, 426-448)

He aquí la traducción de Laso de Oropesa:

Pero la fortuna volvió la cara enemiga, y en el sangriento día Emathio igualó su disfavor a la prosperidad de todos los siglos pasados. Con la crueldad de este día, fueron los indios orientales asegurados de que no tengan temor del poder romano; y los de Dacia que el cónsul romano ni triunfe de ellos, ni aún los estorbe de hacer correrías en nuestras tierras, ni ponga términos a los sármatas; y fue causa este día que la cruel Parthia se haya quedado con lo que debía, y que la diosa Libertad, huyendo de la gran maldad de la guerra civil, se fuese de la otra parte del río Tigre, y del Rheno, para no volver; y que nos niegue ahora a nosotros, habiéndola tantas veces llamado y buscado a costa de la sangre de nuestras gargantas; y gozando Germania y Scythia de esta saludable deidad, no quiere más volver sus ojos a Italia. Yo quisiera bien que nunca hubiera sido conocida de nuestras gentes, sino que Roma fuera desde su fundación esclava hasta la caída thesálica, desde que Rómulo por augurio del siniestro vuelo de los buitres llenó de gente infame con su privilegiado asilo los muros romanos. De los Brutos, fortuna, me quejo yo en esto, pues con sus hazañas, aún ninguna cosa nos ha aprovechado haber conservado nuestras leyes en tiempo de cónsules; y bienaventurados los árabes y medos y la tierra oriental, que perpetuamente han vivido debajo de tiranos; porque ahora que nosotros comenzamos de nuevo a servir, no lo podemos hacer sin afrentarnos de ello, como somos la postrer nación que caemos debajo del yugo de reyes. Ciertamente, ningún dios tiene cuidado de nosotros, pues todo cuanto en el mundo pasa se hace a caso; y sin duda mentimos reciamente diciendo que reina Júpiter en todo. ¿Había él de estarse mirando las mortandades thesálicas desde lo alto, teniendo en su mano los rayos y castigo?¹⁰

Los versos 428-30, al comienzo de este pasaje, que no fueron analizados por Blanco (2023), ilustran con tres ejemplos la idea general: desde los tiempos de la batalla de Farsalia, Roma ya no es temida ni respetada por sus enemigos y por los bárbaros limítrofes. Véase la traducción de Bartolomé Gómez: «se ha logrado que no se estremezca la India ante los fasces de Roma, que prohibiendo su vagar, no recluya en sus murallas a los dahas, que el cónsul no hunda, ceñida la toga, el arado en Sarmacia». Esta traducción, como las demás modernas de ese pasaje, es incomprensible sin glosa para un lector no especialista: lo de hundir el arado en Sarmacia (*Sarmaticum premere aratrum*) es una metonimia enigmática, descifrable para quien sepa que los surcos trazados por el arado del cónsul simbolizan convencionalmente los límites del imperio romano; tampoco lo de los fasces resulta claro para quien no sepa mucho latín e historia romana, hay que saber al menos lo que son fasces. Estas insignias de la magistratura, vistas con un horror sagrado por los bárbaros, cuando la república seguía en pie, ahora han perdido su valor. La frase del traductor moderno «prohibiendo su vagar, no recluya en sus

¹⁰ Doy mi propia edición del texto a partir de la edición sin fecha (c. 1539) y de la impresión póstuma (1578). Modernizo puntuación y ortografía pero conservo las grafías cultas para las palabras latinas de origen griego, como lo desea expresamente Laso de Oropesa en su prólogo-dedicatoria.

murallas a los dahas» puede dejar perplejo y hay que pensárselo para entender que se trata de impedir las incursiones de los dahas o dahae, un pueblo nómada de procedencia iraní, en territorio romano, y de obligarlos a estar quietos dentro de sus límites, o tal vez de asentarse en ciudades amuralladas y dejar de ser nómadas. Sea lo que sea, los cónsules ya no lo podrán hacer por culpa de Farsalia y del ocaso de la república que se decide en esta batalla. Compárese con la traducción de Laso de Oropesa y apréciase hasta qué punto resulta más rotunda y nítida: «fueron los indios orientales asegurados que no tengan temor del poder romano, los de Dacia que el cónsul romano ni triunfe de ellos, ni aún los estorbe de hacer correrías en nuestras tierras, ni ponga términos a los sármatas».

Claro que Laso de Oropesa confunde a los dahae con los de Dacia (más conocidos, pero no muy lejanos, étnica y geográficamente, de los dahae). De hecho, la lección que encontramos en la edición de Lucano que consultó probablemente es «Dacas» y no «Dahas»¹¹. Pero su traducción es sustancialmente fiel, aunque ahorre un epíteto decorativo como el *succinctus* para el cónsul en su acto ritual y simbólico de trazar un límite con el arado (para lo cual lleva la toga levantada y ceñida en las caderas). Es además precisa y sobre todo comprensible, incluso hoy, a siglos de distancia. Vemos, pues, que puede tomarse en serio la declaración del prólogo:

serán las palabras de las que en nuestro tiempo se usan, salvo algunas pocas que de industria dejé latinas, y las maneras de decir puse las más llanas que se me ofrecieron, que respondiesen a las del latín. De lo que tuve algún cuidado fue de sacar verdaderamente la sentencia y no levantar a Lucano lo que no escribió.

Aunque muchas veces su traducción deje ver su aprecio de los valores poéticos del texto, procura no sacrificar la eficacia narrativa, la fluidez con la que el lector va adentrándose en la historia y hacer justicia al Lucano historiador, a un autor que propone su interpretación de un momento crucial del destino de Roma.

¹¹ Véase Lucano, 1519, fol. 179r. Laso, incluso si manejó la traducción castellana de Lucano inserta en la *General Historia*, no pudo servirse de ella de manera prioritaria para entender bien el texto del poeta, sino solo consultarla de modo esporádico. Como todos los traductores de textos antiguos y difíciles, necesitaba ayuda para solventar las dificultades, que podía encontrar en traducciones previas o bien en glosas, escolios o comentarios, ya fueran de tradición manuscrita, ya impresos. Nada prueba que supiese el italiano cuando compuso su traducción ni sugiere el conocimiento de una versión italiana; en cambio, creemos que su latín era muy bueno y que, por ello, lo más probable es que utilizara una de las ediciones comentadas disponibles, y más teniendo en cuenta que trabajó teniendo a su disposición una rica biblioteca con libros impresos en Francia y los Países Bajos. La *Farsalia* con comentarios de Beroaldo, Sulpicio de Verona y Badius Ascensius, que se publicó en París y en Lyon en la segunda década del XVI, parece una buena candidata. Véase Blanco (2023).

3. EL POEMA HEROICO DE DON JUAN DE JÁUREGUI, LUCANO REDIVIVO

Si la traducción renacentista de Laso de Oropesa, muy difundida en su siglo y que leyeron seguramente Cervantes, Ercilla y otros escritores áureos, fue injustamente olvidada a partir del siglo XVII, nunca dio lugar a tan ásperas críticas como la traducción barroca, de que vamos a ocuparnos ahora. Su autor, Juan de Jáuregui (1583-1641), fue un caballero sevillano en cuya ascendencia se mezclaban la sangre vasca y la judía, hijo de un riquísimo traficante en hierro, cochinilla y esclavos, que estudió en Salamanca por un par de años y acabó de formarse viajando a Italia¹². Muy estimado en su tiempo como poeta erudito y pintor docto pero arrogante, con propensión a enzarzarse en polémicas y a hacerse enemigos, vivió en la corte madrileña durante el valimiento de su protector, el también sevillano conde-duque de Olivares. Es, por lo demás, figura bien conocida, a la que han dedicado valiosísimas ediciones y monografías investigadores como Juan Matas Caballero, Juan Montero, Francis Cerdan y José Manuel Rico. Sin embargo, no se ha hecho hincapié en la coherencia de su trayectoria literaria ni en el vínculo que cabe establecer entre sus escritos polémicos y satíricos contra Góngora, Lope y Quevedo, y el gran asunto de su vida, la traducción de Lucano, de sus escritos el más importante para él y hoy el más olvidado. El dato más notorio acerca de Jáuregui es el *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*¹³, fruto temprano y agrio de la polémica gongorina, que el todavía joven sevillano lanzó a la palestra, apenas aparecido el extraordinario poema, con arrojo no exento de insolencia, puesto que el atacado casi le doblaba la edad y pasaba por el mejor poeta de España. Al infringir la prohibición de las sátiras personales, la censura no podía ser impresa ni firmada, pero se divulgó ampliamente en copias manuscritas, los llamados papeles que tanto corrían por aquel entonces. Este papel en concreto, Jáuregui no lo escribió solo para procurarse publicidad con un éxito de escándalo, sino movido por auténtica indignación. De verdad, según creo, le importaba el destino de la poesía española y quería protegerla de la contaminación de una manera según él depravada y corruptora, como se desprende del *Discurso poético* (1624) escrito diez años después del *Antídoto*. En este discurso, Jáuregui elabora una crítica erudita y sesuda, aunque vehemente, de Góngora y de Lope, cabezas de fila de los presuntos cultos y de los supuestos llanos, nunca nombrados ni citados. Por encima de estos extremos viciosos, el sevillano quiere alzar una propuesta poética que aúne majestad y limpidez (Blanco 2019). Se explica así el esfuerzo que invirtió en su *Farsalia*, obra que seguramente concibió como otro antídoto, no destructivo sino constructivo. Su empresa fue, en este sentido, un completo fracaso, lo que no impide su interés histórico, y no debería impedirnos gustar de un texto cuyos aciertos y bellezas son indudables, por mucho que hayan sido ignorados o negados.

¹² Véase Rico (2023).

¹³ A principios de 1614, según el editor del *Antídoto* y mejor conocedor del tema, José Manuel Rico. Véase Jáuregui (2002).

Una serie de documentos irregularmente repartidos entre 1614 y 1640 prueban que Jáuregui luchó por adueñarse de la *Farsalia* desde los comienzos de su carrera literaria hasta el final de su vida¹⁴. Tenemos primero el testimonio de Cervantes en el *Viaje del Parnaso* (1614)¹⁵, del cual se infiere que, antes de redactar el *Antídoto*, el joven escritor ya había empezado a ocuparse de Lucano y que se había apresurado a comunicar este proyecto suyo en los círculos literarios de la corte. Cuatro años después, él mismo divulgó una muestra de sus esfuerzos, incluyendo en sus *Rimas* (Madrid, 1618) un largo fragmento del libro III (vv. 521-762) vertido en cincuenta y seis octavas: la batalla naval entre los griegos de Marsella y el general de César, Décimo Bruto, «descrita por Lucano [...] y transferida a nuestra lengua». En esa misma recopilación poética se halla una canción imitada de la primera oda de Horacio que acaba con esta estrofa:

Trato de noche y día
del griego y de Marón las prendas raras,
y de Lucano la grandeza y pompa,
a cuya grave trompa,
si en algo mi atrevida voz comparas,
ufano pensaré que en alto vuelo
ya me coronó de la luz del cielo (vv. 72-78)¹⁶.

Once años después, en un tratado sobre las monedas de oro y plata (1629), Alonso de Carranza citaba en latín catorce versos de *Farsalia*, IV (417-430): descripción de un nuevo y extraño modelo de navío por Lucano, «mal entendido de sus comentadores», «los cuales versos don Juan de Jáuregui en su *Lucano ilustrado* hizo nuestros con superior espíritu y estilo, penetrando bien su sentido»¹⁷, dando a continuación la traducción del pasaje en tres octavas. Se ve que el sevillano tenía por costumbre leer fragmentos de su *Farsalia* en público, posiblemente comentándolos, y distribuir copias parciales, y que algunos, como Carranza, muy amigo suyo, por cierto, admiraban su «ilustración» del poema. Con ello, y aunque no fuera ese, ni mucho menos, su principal objetivo, Jáuregui contribuía a mantener vivo el interés por Lucano e incitaba a leer o releer

¹⁴ Rico (2022: 227): «Hay indicios y pruebas suficientes como para pensar que Jáuregui estuvo trabajando en la *Farsalia* desde los comienzos de su carrera literaria hasta el final de su vida». Debemos a este excelente trabajo de José Manuel Rico lo que sigue acerca de las huellas que se conservan del largo y trabajoso proceso en el que se embarcó Jáuregui al querer convertir la *Farsalia* en un poema español que mereciese verse como modelo. Además, el artículo describe e interpreta las variantes de autor que se observan en los dos testimonios supervivientes del texto final de esta *Farsalia* de Lucano-Jáuregui.

¹⁵ «Y tú, don Juan de Jáuregui, que a tanto / el sabio curso de tu pluma aspira / que sobre las esferas le levanto, / aunque Lucano por tu voz respira, / déjale un rato, y con piadosos ojos, / a la necesidad de Apolo mira» (II, 73-78) (Cervantes, *Viaje del Parnaso*, p. 69).

¹⁶ Jáuregui, *Poesía*, pp. 241-242.

¹⁷ Carranza, *El ajustamiento y proporción*, pp. 69-70.

sus comentarios en latín por humanistas como Sulpicio de Verona, Filippo Beroaldo, Lamberto Hortensio y, algo más tarde, Hugo Grotius y Tomas Farnaby¹⁸.

Empero, hay que esperar once años más para llegar al más antiguo testimonio de una *Farsalia* de Jáuregui completa, con veinte secciones, cada una precedida de un resumen, doblando el número de los diez libros que componen el original. El traductor-ilustrador-imitador cortó en dos las unidades poético-narrativas de Lucano, alterando así la disposición de la obra. Por ejemplo, el libro I de la *Farsalia*, aunque compuesto de secuencias bien delimitadas, no deja de formar un todo: en él se contiene el preludio de la guerra civil, un desastre de dimensiones cósmicas. El «color» (en el sentido retórico¹⁹) es el del miedo y angustia ante la inminencia de un proceso imparable de auto-destrucción de Roma, una ciudad a la que faltaba muy poco, según el poeta, para ser dueña del mundo²⁰. En manos de Jáuregui, la línea continua del relato original se parte en dos mitades, para formar los dos primeros libros del poema español. En el primero, la acción, después de los preliminares, se compone de dos grandes escenas ambientadas en un escenario italiano limítrofe con la Galia (183-295). El paso del Rubicón por César, símbolo de su desafío al Senado y detonante de la guerra, se enmarca en una visión alegórica: la aparición nocturna de Roma, gigantesca matrona desgarrada por el duelo, pálido espectro refulgente en la oscuridad (*ingens... patriae trepidantis imago*), que trata de detenerlo a la orilla del río. Después de vencer el horror sagrado que provoca la figura de la madre patria ultrajada, César afianza su resolución en una entrevista con el tribuno Curión, un personaje venal, típico exponente de la corrupción enfermiza del Estado y que aporta el apoyo de la plebe al general alzado contra la república. El libro segundo del poema castellano, ampliando el escenario de la guerra en ciernes, corresponde a la segunda mitad del libro primero de la *Farsalia* (296-695) de Lucano, de índole más narrativa y menos dramática. En él predomina un ritmo de sumario típico de la escritura histórica y vemos los enérgicos preparativos militares de César, quien se dispone a atacar a sus enemigos hasta en la misma Roma, y la desbandada del partido pompeyano, que huye hacia Brindisi, primera etapa en dirección a Grecia. Este segundo libro castellano se concentra, pues, en la segunda fase del proceso que lleva a la guerra: la rápida ejecución del plan de apoderarse de la república romana que veíamos formarse en la secuencia inicial.

Podría verificarse del mismo modo que la duplicación de cada uno de los otros nueve libros aprovecha una dicotomía que preexistía en el texto original. El antecedente más directo de este modo de proceder lo ofrece el veneciano Lodovico Dolce en uno

¹⁸ Véanse los capítulos dedicados a los comentaristas y a la crítica docta de la *Farsalia* en el siglo XVII en Ternaux (2000: 67-99 y 121-142).

¹⁹ Morford (1967), en un estudio clásico de la retórica de Lucano, maneja la palabra «color» con este sentido de dominante estética y emocional.

²⁰ Véase Roche (2009).

de los *vulgarizzamenti* mejor vendidos del siglo XVI²¹. Dolce pasó de los quince libros de las *Metamorfosis* de Ovidio a los treinta de *Le transformationi ridotte in ottava rima* (Venecia, 1553), hinchando cada libro y partiéndolo en dos. Claro que esta bipartición no presentaba los mismos problemas, puesto que, por su naturaleza y estructura, el poema de Ovidio puede verse como un collar de historias que se desgranar y barajan con facilidad.

En la *Farsalia* completa, a la que llega Jáuregui unos treinta años después de haber dado publicidad a su proyecto de traducción poética, el texto no coincide con las dos muestras anteriormente impresas y se conserva a través de dos testimonios, un manuscrito autógrafo (1640) y un impreso póstumo (1684). Jáuregui, por lo tanto, no gastó el tiempo únicamente en recorrer los diez cantos hasta completar el poema, añadiendo octavas a las ya escritas, sino en borrar y rehacer, seguramente varias veces, lo que ya tenía hecho. Las portadas no mencionan a Lucano y presentan la *Farsalia* como obra del escritor español: «La Farsalia original de don Juan de Jáuregui», en el código; «La Farsalia, poema español escrito por don Iuan de Jáuregui», en el impreso. El texto manuscrito, hoy en la Biblioteca Nacional, lleva incontables tachaduras y lecciones sustitutivas, huella de una de las últimas fases del laborioso proceso de escritura. Pese a todo, este código preparado para la imprenta resulta fácil de leer gracias a su hermosa letra y porque las tachaduras y enmiendas se hicieron con el cuidado y la habilidad de un hombre capaz de dibujos complejos destinados al grabado²². Incluye en los folios preliminares aprobaciones autógrafas del jesuita Agustín de Castro y del predicador del rey Juan Vélez Zabala, firmadas en enero de 1640, ambas entusiastas hasta el delirio. Los folios fueron rubricados por el escribano del Consejo de Castilla (el órgano de gobierno encargado de autorizar y regular la circulación de impresos), cuya firma aparece al final. Lo que resulta curioso y casi increíble es que el texto fuera leído por los dos censores cuando ya tenía las innumerables enmiendas que hoy se ven en él, o la mayoría de ellas. Sin embargo, así debió de ser puesto que, por ley, la censura debía hacerse sobre el manuscrito final destinado a la estampa, ya que hacerla sobre una copia distinta suponía la posibilidad de alteraciones no sometidas a la vigilancia de los censores (de ahí la rúbrica del escribano en cada folio, que daba fe de que el texto en él contenido había sido leído en esa forma exacta y podía imprimirse de modo legal). El autor les complicaba, pues, la tarea de la lectura, al no darles una copia en limpio, aunque el esmero caligráfico la hiciese llevadera. Si aceptaron encargarse de ello, fue tal vez porque tenían, como lo pretenden, inmensa admiración por el autor y por la obra o porque Jáuregui tenía valedores todopoderosos (el rey o el conde-duque o ambos). De lo que el manuscrito da testimonio indudable es de un afán de pulir el texto casi obsesivo y que no cesa hasta el último momento. Una vez añadidas las aprobaciones, no faltaba nada esencial para poner en marcha el proceso de impresión. Sin embargo, las cosas no se desarrollaron conforme a lo previsto.

²¹ Véase Caprio (2012: 58-59).

²² Sobre Jáuregui como pintor y teórico de la pintura, véase Matas Caballero (2020).



Fig. 1. Portadas de la *Farsalia* de Jáuregui en el Mss BNE3707 y en el impreso póstumo.

4. LIBERTADES DE UN TRADUCTOR-POETA

El hecho es que, en vez de llevar a una imprenta su manuscrito, tan mirado y remirado, limado y bien aprobado, Jáuregui lo hizo copiar y a continuación siguió corrigiendo esta copia, seguramente con intención de regalar el resultado final al rey. Enzarzado, al final de su vida, en dificultades financieras, tal vez no pudo costear la impresión, pero lo más probable es que no tuviera ánimos para dar por terminada una obra que se había vuelto parte consustancial de su persona, ni para enfrentarse con posibles críticas; de ahí el prurito, casi la compulsión, de seguir enmendando y puliendo. No había terminado esta revisión cuando murió en enero de 1641. Huellas de esa última *labor limae* pueden rastrearse en el impreso póstumo, a despecho de la pésima calidad del trabajo de los componedores, quienes introdujeron innumerables erratas e incluso omitieron, por puro descuido, series enteras de octavas. La bien cimentada hipótesis de José Manuel Rico es que la impresión póstuma se hizo sobre un segundo manuscrito autógrafo o apógrafo, hoy perdido, que representaba una etapa más avanzada de la revisión con respecto a la contenida en el Mss 3707 de la BNE. Parece que el sevillano siguió combatiendo, hasta su lecho de muerte, como Jacob con el ángel, con esa voluntad imposible de perfección que lo haría, como él dice, volar hasta coronarse de la luz del cielo y revestirse de la pompa y la grandeza de Lucano²³.

²³ Sobre todo ello, véase Rico (2001, 2002, 2016, 2022, 2023).

En la labor de Herrero Llorente, quien tanta parte tuvo en la resurgencia del estudio de Lucano en España, el aspecto menos encomiable me parece su displicente examen de la *Farsalia* de Jáuregui. Su aversión por Jáuregui es de tal calibre que hasta sospecha que no miró el latín y se basó en la traducción de Oropesa. Se ve que no leyó otros trabajos de este escritor cuya erudición es auténtica y de primera mano, de modo que podía no solo leer la mayor parte de los textos latinos sin dificultad, sino escribir, en caso necesario, en este idioma. Por lo demás, Herrero no da prueba alguna de su aserto y, a través de unos treinta sondeos que me han llevado a comparar las dos traducciones, no he visto ninguna señal de dependencia de la segunda con respecto a la primera.²⁴ Para los pasajes difíciles (que son muchos) consultó, con toda probabilidad, los comentarios latinos del poema disponibles en la imprenta (era hombre adinerado, con una buena biblioteca y con acceso a la del rey y la de Olivares), que contenían paráfrasis muy comprensibles y aclaraciones casi siempre suficientes.

El mismo Herrero Llorente confiesa una irritación incompatible con un análisis atento: «las ampliaciones y excursus de la propia cosecha de Jáuregui, que son capaces de poner nervioso al que intenta cotejar su *Farsalia* con la *Farsalia* de Lucano» (Herrero 1964: 405). Este nerviosismo es fruto del odio por el mal llamado culteranismo, inculcado desde el colegio a los españoles de su generación. Lo cual no deja de ser una sangrante ironía para el pobre Jáuregui, puesto que el arduo trabajo de composición y lima que invirtió en su *Farsalia*, su acariciado «poema heroico», fue motivado, entre otras cosas, por la voluntad de demostrar que se podía hacer algo auténticamente grandioso en poesía española, diametralmente opuesto a la afectación ridícula de grandeza y sublimidad que él veía en la llamada «nueva poesía» de Góngora y sus seguidores. También pudo pesar en el ánimo del sabio latinista la autoridad de Menéndez Pelayo²⁵. Pero su tajante rechazo obedece principalmente, creo, a la intolerancia ante algo que promete una traducción y que se revela no conforme a lo que llamamos así. Veamos solo dos ejemplos, escogidos casi al azar en el libro primero y, en primer lugar, un pasaje sentencioso y meditativo, de los que tanto abundan en Lucano:

*In se magna ruunt: laetis hunc numina rebus
crescendi posuere modum. Nec gentibus ullis
commodat in populum terrae pelagique potentem
inuidiam Fortuna suam. Tu causa malorum
facta tribus dominis communis, Roma, nec unquam*

85

²⁴ Seguro que la traducción de Laso de Oropesa llegó a sus manos, puesto que era obra muy difundida, como lo prueba el gran número de ejemplares que sobreviven. No excluyo que tomase de ella alguna expresión u otro detalle. Lo que no creo es que constituyese su punto de partida a la hora de reescribir la *Farsalia*. Demostrarlo necesitaría un desarrollo bastante técnico y extenso que no nos podemos permitir aquí. Pero no tendría sentido que procediera versificando a Laso, cuando lo que quería era rivalizar con Lucano como poeta, teniendo en cuenta que su dominio del latín era suficiente para enfrentarse con el original y considerando el tiempo y el esfuerzo invertidos en la tarea.

²⁵ Menéndez Pelayo (1952: II, 256-259).

*in turbam missi feralia foederu regni.
 O male concordes nimiaque cupidine caeci!
 Quid miscere iuuat uires orbemque tenere
 in medio? Dum terra fretum terram que leuabit* 90
*aer et longi uoluent Titana labores
 noxque diem caelo totidem per signa sequetur,
 nulla fides regni sociis, omnisque potestas
 impatiens consortis erit. Nec gentibus ullis
 credite nec longe fatorum exempla petantur:* 95
*fraterno primi maduerunt sanguine muri.
 Nec pretium tanti tellus pontusque furoris
 tunc erat: exiguum dominos commisit asylum²⁶.*

(Lucano, *De bello civili*, I, 80-97)

Las cosas grandes se derrumban por su peso. Los dioses pusieron esta raya a la prosperidad para que no crezca sin medida. A ninguna nación encargó la Fortuna su ojeriza hacia un pueblo potente en la tierra y en el mar. Tú misma, Roma, poseída en común por tres dueños, fuiste la causa del mal, junto a la alianza fatal de un dominio nunca puesto en manos de tantos. ¡Oh en mala hora concordés y ciegos de codicia desafortada! ¿De qué sirve barajar las tropas y poner el orbe en medio? Mientras la tierra sostenga el mar y el aire la tierra y rueda el sol con largas fatigas, y la noche siga al día recorriendo una y otra vez los signos, nunca habrá lealtad entre quienes comparten el señorío y ningún poderoso sufrirá a un igual. No hace falta dar crédito a las demás naciones ni ir lejos en busca de ejemplos: las primeras murallas se empaparon de sangre fraterna. Y entonces no era recompensa de esa locura asesina el dominio de la tierra y del mar; se peleaba para mandar en un pobre rincón.²⁷

He aquí el correspondiente fragmento de Jáuregui:

Dio el Cielo a la más alta precedencia,
 por hijas la inconstancia y la caída;
 fue en Roma *ejecutada igual sentencia*,
 pero no a sus contrarios cometida;
de impulso propio, no exterior violencia,
se entregó a obedecer la obedecida,
pues a instancia del noble y del plebeyo,
César y Craso la rindió y Pompeyo.

²⁶ En esta y otras citas de Lucano, doy el texto por la edición de Herrero Llorente. No hay excesivas divergencias con el que pudiera tener Jáuregui, puesto que el texto estaba ya fijado en sus grandes líneas, y no hubo grandes descubrimientos manuscritos en los siglos XIX y XX.

²⁷ Propongo una versión española que he procurado lo más clara y breve posible. La moderada dificultad del texto reside en la brusca introducción del apóstrofe a los triunviros, Craso, César y Pompeyo, no nombrados, y en la alusión final a Rómulo que mató a su hermano Remo para ser el único amo de Roma, aunque la futura gran potencia comenzaba apenas a existir.

¡O pacto infiel! Y en ambición profana
solo concorde y en discordia unido.
 ¿Qué importará que *con industria vana*
 sirva a los tres el Orbe poseído?,
 si en cuanto *Febo y la nocturna Hermana*
 gire veloz, y el orden prometido
 guarden *los elementos y hemisferios*,
 no habrá lealtad en partición de imperios.

No padece consorte el soberano
 trono y dominio, en practicados fueros:
 diralo en su mayor causa el romano,
 sin que ejemplos militen extranjeros,
 pues con su sangre *el transgresor hermano*
bañó tus muros, Rómulo, primeros,
 y no fue un mundo el interés del hecho;
 fuelo el distrito de un asilo estrecho²⁸.

(Jáuregui, *Farsalia*, I, 23-25)

No parece que se justifique aquí el dictamen de Herrero Llorente, cuando escribe que el texto de Jáuregui es casi incomprensible y que «si tomó la *Farsalia* como obra de entrenamiento para demostrar que sabía rebuscar formas oscuras y fantásticas maneras de decir a lo culterano, confesaremos que consiguió su empeño» (Herrero Llorente 1964, p. 395). Lo cierto es que no veo aquí «formas oscuras y fantásticas de decir», ni siquiera cultismos notables en la sintaxis o el léxico, y el sentido me parece claro. Lo que lo empaña ligeramente son ciertas consecuencias de la rima, que tiene un peso enorme en las octavas reales, puesto que esta estrofa de ocho versos octosílabos con rima ABABABCC obliga a buscar tres palabras-rima para cada uno de los rimemas A y B y dos más para el pareado final. Por otra parte, en una dicción docta y sonora, el consonante debe ser relativamente difícil (nada de rimar en -ía o en -ado u otras rimas fáciles que ofrece la morfología del castellano). Así en la estrofa 23, tenemos una rima triple en -encia, *precedencia*, *sentencia*, *violencia*, en virtud de la cual se introduce, con violencia precisamente, el sintagma «la más alta precedencia», no muy claro ni feliz para expresar la idea mucho más simple de «magna», las cosas grandes o lo grande, puesto que precedencia es una noción jurídica y ceremonial, fuera de lugar aquí. Resulta de ello que la sentencia «*In se magna ruunt*», de estirpe estoica, tan rotunda y grandiosa como

²⁸ En esta y otras citas de la *Farsalia* de Jáuregui, en ausencia de edición crítica, doy el texto editado por mí, tomando como texto base el manuscrito y corrigiéndolo, mediante el cotejo con el impreso. Modernizo grafía y puntuación. El impreso en este caso da la misma versión que el manuscrito, efectuando las correcciones indicadas. Pero también introduce errores: «había» (avia) por «habrá»; «parto» por «pacto»; «sangre» por «su sangre». Incluso en una muestra tan breve, se hace patente lo descuidado del impreso y la necesidad de basarse en el manuscrito (sin ignorar el impreso).

imprecisa y probablemente falsa, se disuelve en una frase prolija y lánguida: «Dio el cielo a la más alta precedencia / por hijas la inconstancia y la caída», aunque es cierto que la frase española, en dos endecasílabos, integra también la idea de intervención divina introducida en la segunda frase de Lucano, a caballo entre dos hexámetros: «*laetis hunc numina rebus / crescenti posuere modum*» ('a la prosperidad los dioses pusieron este freno para que no crezca sin medida'). Es muy frecuente en la *Farsalia* de Jáuregui, aunque no tanto como lo sería en un escritor menos hábil y escrupuloso, que la rima fuerce la intromisión de significados parasitarios, que pueden desvirtuar o volver borrosa la idea principal. Pese a ello, todo se sigue bastante bien en estas tres estrofas, los pensamientos del texto latino están conservados, y en el orden en que los disponía Lucano, aunque pocas veces con las mismas palabras.

La irregularidad más notable, o lo que parece más ajeno a las normas y a la definición misma de la traducción, es el añadido de conceptos que explicitan, glosan, amplifican la idea del poeta latino tal como la percibe su traductor-intérprete o, incluso, que son fruto exclusivo de su propia musa. Estos pueden verse como adornos, galas, riqueza añadida, y así los veía Jáuregui, sin duda alguna y, también, muchos contemporáneos suyos.

El resultado es una obra poética injertada en la obra original, como si el proceso de escritura, congelado en un texto fijado por el primer poeta, se reanimara al trasladarse a otra lengua y se prosiguiera en una segunda fase en manos de un segundo poeta. Lo que soñaba el cortesano de Felipe IV era hacer que Lucano se alzara entre los muertos. Así lo ve Cervantes, por ejemplo, cuando escribe que «Lucano por tu voz respira», ya en la primera fase del proceso de fagocitación del poeta latino por el joven literato. Si Lucano se hubiera reencarnado en un español del siglo XVII y, cosa improbable, hubiera querido escribir la *Farsalia* en su nuevo idioma, lo habría hecho ciertamente en octavas reales. Los italianos, Ariosto y sobre todo el sonoro, sublime y profundo Tasso, tan admirado por Juan de Jáuregui, habían convertido este metro en el noble e indispensable vehículo de la gran poesía narrativa. En todo caso, al aspirante a Lucano español no le cabía duda de ello.

Hemos señalado en cursiva los sintagmas y frases que no tienen equivalente en el texto latino. Puede que juzguemos estos añadidos baladíes o redundantes, indignos de Lucano, o que pensemos, pura y llanamente, que un traductor no tiene derecho a actuar como si el texto fuera suyo y le estuviera permitido mejorarlo a su antojo, incluso suponiéndole la capacidad de hacerlo. Sea como sea, algunos de los añadidos funcionan como anotaciones integradas, haciendo explícito lo que Lucano sugería o aclarando lo que en el original resultaba opaco o ambiguo, algo que también hace, con cierta frecuencia, el propio Laso de Oropesa. Por ejemplo, al final del pasaje que comentamos, este traduce así los versos 96-97: «y aún la tierra y el mar que a la sazón poseían no era tan gran premio como ahora para tal furor, que no tenían sino su pequeña ciudad ayuntada por los privilegios de aquel pequeño templo Asilo». Y añade en nota marginal: «Este templo que era un bosque privilegiado, hizo Rómulo, traída la

origen de ello en Grecia, con privilegio de libertad a cualquiera que a él se acogiese y así vinieron a poblar allí muchos de la comarca». Laso de Oropesa concentra su atención en la palabra «*asylum*» y no quiere perder la alusión histórica a la política de Rómulo que ve como inherente a esta palabra, ejemplo de la densidad y riqueza de contenidos que distingue a su autor; por ello traduce por «asilo», pero, como juzga incomprensible esa traducción literal, se deja arrastrar a una desvaída y no muy clara paráfrasis que se aleja bastante del texto latino y que pierde la energía de la sentencia: «*exiguum commisit dominos asylum*». Más conciso, vigoroso y hasta claro es en ese caso Jáuregui: «y no fue un mundo el interés del hecho; / fúelo el distrito de un asilo estrecho». A él le interesó, principalmente, resaltar el comentario político-moral al dato histórico, algo lógico en un siglo tacitista como el XVII. Tan sangrientas y enconadas son las guerras de las sociedades arcaicas y míseras como las de los fastuosos imperios.

De modo general, en Jáuregui, las aclaraciones integradas en el texto muestran mayor independencia y no se limitan a explicar lo que quiso decir Lucano. Véanse, en la octava 23, los cuatro últimos versos, «de impulso propio, no exterior violencia, / se entregó a obedecer la obedecida, / pues a instancia del noble y del plebeyo, / César y Craso la rindió y Pompeyo». Todo eso puede pasar por una paráfrasis de «*Nec gentibus ullis [...] tu causa malorum facta tribus dominis communis, Roma*». Jáuregui dice, de otro modo, lo mismo que dice Lucano: que la causa de los males de Roma no fue ninguna de las naciones enemigas suyas o por ella sometidas (*nullae gentes*) sino Roma misma al hacerse propiedad común de tres amos. Jáuregui añade los nombres de los tres, César, Craso y Pompeyo, y especifica que Roma se rindió a ellos en virtud de un acuerdo entre los partidos de la nobleza y de la plebe (representado el primero por Pompeyo o por el mismo César, de estirpe patricia, el segundo por Craso, riquísimo plebeyo), dato histórico que, exacto o no, es aporte del traductor. Este añade también un concepto de correspondencia (con políptoton) de su propia cosecha: «se entregó a obedecer la obedecida», sugiriendo que Roma fue culpable de rendirse a tres amos, cuando era ella misma señora del mundo, concepto acorde con ideas comunes acerca de la guerra civil y con las expresadas por el propio Lucano, en el conjunto del poema, pero no precisamente aquí. Se observa esta misma ampliación aclaratoria y que integra lo que podría ser materia de una nota marginal (hoy en día, a pie de página) en la estrofa 25: «pues con su sangre el transgresor hermano / bañó tus muros, Rómulo, primero», desvela la alusión contenida en el verso 95: «*fraterno primi maduerunt sanguine muri*», al dar el nombre del que vertió esa sangre fraterna. En muchos casos, el añadido va más allá de la mera explicitación y desliza en el texto un pensamiento nuevo, por lo general bien integrado en la visión de Lucano. Por ejemplo, «¡O pacto infiel! Y en ambición profana solo concorde y en discordia unido» es una libre ampliación de «*O male concordēs nimiaque cupidine caecī*», con un fleco más que procede del algo que se encuentra un poco más adelante, la idea de que nunca hay fidelidad («*fides*») en los pactos de los poderosos. Jáuregui interpreta «*male concordēs*», insertando el motivo típicamente conceptuoso y barroco de la *concordia discors*: concuerdan los tres dueños de Roma en su

«ambición profana», profana porque nada tiene por sagrado, en su deseo inmoderado (*nimia cupido*) de poder absoluto. Esta ambición en la que concuerdan les incitó a pactar, pero ella misma los llevó después a odiarse, por lo que su concordia es discordie. Su concordia forzada, al acercar a los rivales, tiene efecto explosivo. Todo lo cual es una interpretación que intenta ahondar en el pensamiento de Lucano. Ciertamente, una interpretación discutible, puesto que «*male concordēs*» podría querer decir concordēs en la empresa criminal de apoderarse del Estado o concordēs para el mal, sin implicar la idea de discordia.

Lo dicho sobre este pasaje se aplica a la *Farsalia* de Jáuregui en su totalidad, como puede comprobarse en un pasaje con el que nos topamos un poco más adelante: la célebre semblanza de Pompeyo, de tono más épico, puesto que se basa en un símil, figura que lleva el sello de Homero y de todos sus sucesores. Pompeyo es como un árbol viejo que ya no tiene raíces ni hojas, pero cuya altura y antigüedad lo hacen más venerado que los árboles rebosantes de savia y pujanza que crecen a su lado:

*Non coiere pares. Alter vergentibus annis
in senium longoque togae tranquillior usu
dedidicit iam pace ducem, famaeque petitor
multa dare in vulgus, totus popularibus auris
impelli plausuque sui gaudere theatri
nec reparare novae vires. multumque priori
credere Fortuna. Stat, magni nominis umbra,
qualis frugifero quercus sublimis in agro
exuias veteres populi sacrataque gestans
dona ducum; nec iam validis radicibus haerens,
pondere fixa suo est, nudosque per aera ramos
effundens, trunco non frondibus efficit umbram;
sed et quamvis primo nutet casura sub Euro,
tot circum silvae firmo se robore tollant,
sola tamen colitur.* (Lucano, *Farsalia*, I, 129-143)

‘No llegaron al combate en condiciones de igualdad. El uno, con años que ya declinaban hacia la vejez y domesticado por el largo uso de la toga, desaprendió en la paz el mando de los ejércitos, y ávido de popularidad, concedía mucho a la multitud, se dejaba arrastrar por los vientos del vulgo, disfrutaba con los aplausos de su teatro, no se cuidaba de renovar sus fuerzas y daba demasiado crédito a su buena suerte de antaño. Se alza, sombra de un gran nombre, como un alto roble en un campo fructífero, llevando los despojos de un antiguo pueblo y los dones sagrados de los generales: y no agarrado ya por fuertes raíces, solo lo sostiene su propio peso. Extendiendo por el aire ramas desnudas, da sombra con el tronco y no con el follaje; pero, aunque se tambalea, a pique de romperse al primer viento que sople, y aunque en torno suyo los bosques crecen con firme vigor, solo él recibe culto’.

He aquí lo que hace Jáuregui de esta semblanza de Pompeyo:

Le adulan espectáculos y honores
de su teatro y circos populares.
No le indignan trocados los clamores
hoy plebeyos, y un tiempo, militares.
Reclinado en hazañas anteriores,
cimientos huella débiles, vulgares,
y ocioso entre los ánimos estrechos,
Magno reserva el nombre, no los hechos.

Así el roble, esplendor de la campaña,
de bélicos despojos opulento,
que el aire adorna, y de reflejos baña,
desdeñando terrestre su elemento,
bien que es pompa decrepita y engaña,
porque en frágil raíz funda el cimiento,
sin perder rama de la cumbre altiva,
recto en sí mismo y nivelado estriba.

Del tronco y brazos, donde enlaza honores,
abrigo y sombra en lo robusto ofrece
y aunque ya de los vientos luchadores,
le trabaja el encuentro y le estremece,
y vecinas florestas con verdores
visten follajes que el abril florece,
es mayor planta, y en lo anciano y sacro
único de las selvas simulacro.

(Jáuregui, *Farsalia*, I, 129-143, oct. 35-37).

Damos el texto modernizando la grafía y puntuación del manuscrito. Puede verse en la imagen que la estrofa 36 ha sido cuidadosamente tachada y reescrita una vez en el margen inferior y superior, de nuevo tachada, y finalmente escrita al margen izquierdo de la página. En el impreso, donde aparecen varias erratas groseras que son casi la regla del chapucero trabajo de los componedores, la estrofa 36 es la enmendada en el manuscrito. En cambio, la 37 ha sido sustituida por otra casi totalmente distinta:

De follajes desnudo sombra ofrece,
armas tremola, y aunque el tronco hueco
al herir de los vientos se estremece,
resonando en sus cóncavos el eco,
y en bosques del distrito reverdece
perpetuo mayo, sin agosto seco,
es mayor planta, y en lo anciano y sacro
único de las selvas simulacro.

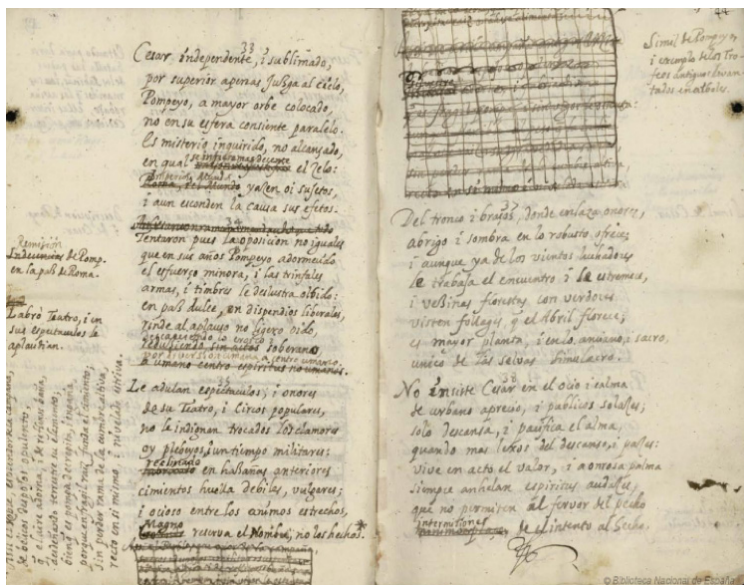


Fig. 3. Páginas del manuscrito de la *Farsalia* de Jáuregui con la descripción de Pompeyo

Se trata seguramente de una de esas correcciones de autor, posteriores al autógrafo preparado para la imprenta y que se hallaban en el manuscrito perdido en el que se basó la impresión. Esta corrección es una verdadera refundición de toda la estrofa, incluso si se conservan los dos versos finales y las palabras-rima *ofrece-estremece-ververdece*, que han pasado de los versos 2-4-6 a 1-3-5. El cambio pudo obedecer a la insatisfacción ante expresiones desmañadas y confusas en la versión anterior, como la del «tronco y brazos / donde enlaza honores», siendo así que un árbol no tiene brazos y no puede enlazar nada y menos honores, o ante otra frase desafortunada como: «de los vientos luchadores / le trabaja el encuentro y lo estremece». El texto obliga a adivinar lo que quiso decir Jáuregui: tal vez, que cuando se encuentran los vientos contrarios provocando un torbellino o huracán, el viejo árbol sufre y amenaza con venirse abajo. La versión final resulta más clara y recoge de modo acertado los elementos de la bella e ingeniosa descripción del original: el árbol desnudo de hojas, el culto que se le tributa únicamente a él, aunque es tan frágil y aunque hay alrededor árboles lozanos y vigorosos. Además de estos componentes semánticos, Jáuregui conserva la construcción sintáctica con la concesiva que indica lo paradójico del culto consagrado al árbol decrepito. También reproduce con fidelidad en algunas ocasiones el corte de la frase latina: *nudosque per aera ramos effundens, trunco non frondibus efficit umbram*, está vertido, con especial eficacia y concisión, por «De follajes desnudo sombra ofrece, / armas tremola». Pero aquí ya, como acostumbra, el traductor deja de serlo para convertirse en parafraseador e intérprete poético, segundo poeta: de modo más insistente y explícito

que Lucano, Jáuregui entiende que este árbol viejo al que se rinde culto es el mayor, el más grande del bosque, aunque tan hueco y frágil y desnudo. Por ello es venerado como la estatua de un dios habitante de los bosques («único de las selvas simulacro»), y su grandeza se ostenta en su carga de despojos, de armas arrebatadas a los enemigos en antiguas guerras, como sugiere la curiosa frase «armas tremola». Este roble, en suma, es un *tropaeum* (τρόπαιον), un árbol memorial de victorias: rendirle culto es rendir culto al pasado, a la tradición y a lo antiguo. Pompeyo, como el árbol, es anciano y famoso por victorias ya pretéritas y añejas; pero también merece culto por ser el último baluarte de la vieja tradición republicana, de la constitución que hizo grande a Roma. Las tres octavas de Jáuregui lo sugieren de modo más enfático e insistente que el original, lo que puede considerarse como un aporte del poeta moderno, subrayado por una anotación al margen, escrita de mano de Jáuregui, que reza: «Simil de Pompeyo, i exemplo de los Trofeos antiguos levantados en árboles». Este también aporta juegos fónicos, la rima *eco-hueco* que sugiere el vacío de las viejas glorias, la patética vanidad de quien vive «reclinado en hazañas anteriores».



Fig. 4. *Tropaeum* de la guerra contra los Daces.
Detalle de los relieves de la Columna Trajana.

El *tropaum*, originariamente tronco de árbol cargado del botín arrancado al enemigo, de despojos y armas, es objeto que puede verse en monedas, en arcos de triunfo o en la columna Trajana. Este árbol que se cubre de armas en vez de follaje, cobra un aire antropomórfico, un poco como un espantapájaros. Acentuar este posible sentido del símil (Pompeyo es como un viejo roble, pero también como un *tropaum*) es volverlo más expresivo, dando énfasis a la sugestiva ambigüedad de la figura entre lo honorífico, lo satírico y un acento de queja elegíaca, casi lúgubre.

Le parecía a Herrero Llorente insufrible que un poeta moderno se permitiera la impertinencia de entrar en un texto antiguo como en terreno conquistado y pretendiera el absurdo de traducirlo en octavas reales. La octava obliga, se quiera o no, a enormes libertades con el original cuando se trata de traducir hexámetros latinos²⁹: mucho menos, claro está, cuando las octavas italianas son trasladadas en octavas españolas, como pasó en el siglo XVI con las traducciones al castellano de Ariosto, de Camoens, de Boiardo o de Tasso. Herrero, puro filólogo clásico, no tiene en cuenta, quizá por falta de familiaridad con la literatura renacentista, que la conversión de un poema clásico en hexámetros latinos en un poema vernáculo en endecasílabos agrupados en octavas (en italiano llaman a la operación reducción, *riduzione*, en un sentido casi culinario o alquímico) no fue idea de Jáuregui, sino una innovación bien acogida por los lectores que tuvo lugar en Italia en la segunda mitad del siglo XVI, al calor del éxito fenomenal del *Orlando furioso* de Ariosto³⁰. Lanzó la moda Lodovico Dolce en 1553, con sus ya mencionadas *Trasformationi*, versión libre pero integral de las *Metamorfosis* «*ridotte in ottava rima*», una obra publicada en Venecia por Giolito y que dominó el mercado editorial por unos años, hasta ser destronada por la traducción, no menos libre pero más compacta, del poema ovidiano por Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561). Apenas es exagerado decir que las *Metamorfosis* en octava rima de Anguillara fueron durante muchas décadas las *Metamorfosis* sin más, en toda Europa y especialmente en España. Así se explica que Juan Sedeño, el primer traductor de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso a una lengua extranjera (Sedeño, 1587), anuncie en el prólogo al lector su proyecto de traducir las *Metamorfosis* de Ovidio a imitación de «Juan Andrea del Anguillara»³¹. Este militar español afincado en el Milanesado había tomado a su cargo enriquecer el castellano con los mejores despojos de Italia. De ahí que tradujese a los poetas toscanos más leídos y más reimpresos del siglo, Luigi Tansillo y Torquato Tasso. Parece claro que, para Sedeño, Anguillara era uno de ellos, como «segundo autor» de

²⁹ Antonio Carreira, en un artículo provocativo y estimulante, pero de exagerado pesimismo, juzga imposible apreciar de verdad la poesía de los clásicos griegos y latinos, y también traducirla, por ignorancia invencible de las connotaciones de las palabras y de los valores rítmicos y musicales. Véase Carreira, 2010.

³⁰ Todo el proceso fue muy bien descrito en el libro de Daniel Javitch (1991), pero existe una abundante bibliografía al respecto.

³¹ «no me ha sido poco difícil y trabajosa la empresa [...], mas con todo esto lo daré por bien empleado si entendiere seré agradable, de que me crecerá la voluntad de sacar a luz (como espero en breve) las *Metamorphoses* de Ovidio a imitación de Juan Andrea del Anguillara. Vale.»

las *Metamorfosis*, lo mismo que él era segundo autor de la *Ierusalem libertada*. Ovidio tiene en Anguillara una reencarnación italiana, y Sedeño se propone a su vez reencarnarlo en castellano.

Como lo muestra esta portada de una de las numerosas ediciones de la obra (uno de estos golpes geniales que aseguraron la prosperidad de la industria veneciana del libro en lengua vulgar), Ovidio y Anguillara comparten la autoría; el poema aparece como obra de Ovidio, con su título latino italianizado (*Le metamorfosi di Ovidio*), pero el traductor campea en una cartela oval, coronado de laureles, en figura de vate o poeta. De hecho, lo que hace Anguillara es dar a las narraciones ovidianas un ambiente casi realista propio de *novella*, sin cambiar las líneas maestras de la acción ni tampoco la sucesión de las fábulas y conservando mucho de la retórica de Ovidio, de sus símiles, efectos visuales, eróticos, patéticos, sus conceptos paradójicos y sentenciosos, sus interrogaciones, exclamaciones, apóstrofes. Se trata, pues, podría decirse con apenas juego de palabras, de un juego metamórfico con las *Metamorfosis*.



Fig. 5. *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte in ottava rima* de Gio. Andrea dell'Anguillara. Venecia, Giunti, 1584.

Lo que se podría reprochar a Jáuregui es haber llevado a cabo una experiencia análoga a estas de los italianos, una tentativa de metamorfosis o anamorfosis, con un poema como la *Farsalia*, mucho menos lúdico y dúctil que la épica de Ovidio, tal vez porque era consciente de una laguna en el programa italiano de aclimatación de los clásicos. No se dieron, en la Italia de la segunda mitad del XVI, y menos en el siglo siguiente, versiones parafrásticas y floridas de la *Farsalia*, como las que se hicieron, en *ottava rima*, de las *Metamorfosis*, de la *Eneida*, de la *Iliada* e incluso de la *Tebaida*, obras de

renombrados poetas como Dolce y Valvasone³². La *Farsalia* de Lucano publicada en 1587 por Giulio Morigi, miembro de la *Accademia degli Innommati* de Parma, en endecasílabos sueltos, es todo lo contrario: una traducción ajustada, ceñida y concisa hecha por alguien que entendía muy bien el texto latino. Esta versión se destinaba a un público restringido y más bien erudito, puesto que estamos entonces, en último tercio del XVI, en un bajón de la fortuna de Lucano por razones a la vez políticas y estéticas, al menos en los ambientes católicos del Sur de Europa. Lucano, demasiado irrespetuoso con los césares y con los dioses, demasiado historiador para la concepción aristotélica de un poeta artífice de fábulas verosímiles, solo podía interesar, por aquel entonces, en círculos muy elitistas como los de las academias del norte de Italia.

Quizá el peor error de Jáuregui fue lo tardío de su empresa, porque en el XVII ya no se estilaban este tipo de *vulgarizzamento*³³, con el agravante de haber invertido tres décadas en la tarea sin dejarla terminada.

5. DE LASO DE OROPESA A JÁUREGUI, UN DESIGNIO POLÍTICO Y ESTÉTICO

Volviendo al pasaje el libro VII en la traducción de Laso que citábamos antes, llaman la atención su vehemencia y el hecho de que las notas anti-monárquicas del original no sean atenuadas, así como las opiniones de sello epicúreo que insinúan la indiferencia o la impotencia de Júpiter y de los dioses en general. No solo el traductor no censura el texto en este ni en otros pasajes similares, sino que acentúa, si cabe, su execración de la monarquía y su tono de indignación y protesta contra la fortuna y los dioses. Véase la frase final con la que se niega que Júpiter gobierne el mundo y se ocupe de lo que en él ocurre, puesto que es increíble que, teniendo el rayo en la mano, haya permitido semejante matanza sacrílega de parientes que se despedazan. La frase «*Spectabit ab alto aethere Thessalicas... caedes*», es subrayada por el traductor con el énfasis irónico del giro coloquial: «¿Había él de estarse mirando las mortandades tesálicas desde lo alto, teniendo en sus manos los rayos y castigo?». No tienen ese énfasis las traducciones modernas: «Contemplará desde el alto cielo las matanzas tesálicas» de Herrero Llorente, o de Bartolomé Gómez, «Contemplará desde lo alto del éter la masacre de Tesalia»; «Observará desde el alto éter las matanzas tesálicas», de Bonifaz y Gaos. Todas estas expresiones resultan frías y demasiado solemnes. Es más enérgica la traducción de Sebastián Mariner (la mejor, para mi gusto, entre las modernas): «¿Asistirá desde lo alto del cielo al espectáculo de la mortandad de Tesalia, teniendo los rayos en sus manos?». Pero la frase de Laso, con el gerundio y el verbo pronominal, tiene mayor vigor en su ironía e indignación: «¿Había él de estarse mirando?». Por lo

³² Caprio (2012). El endecasílabo suelto, escogido por Gonzalo Pérez para la *Odisea*, por Annibale Caro para traducir la *Eneida* y por Morigi para la *Farsalia*, permite, cuando el autor es hábil y ha hecho del endecasílabo su segunda lengua, seguir de muy cerca el original, y conciliar elegancia y fidelidad. Es la opción privilegiada y de éxito en la Italia de finales del XVI y en el XVII.

³³ Para esta noción de *vulgarizzamento*, véase la reflexión retrospectiva añadida a una reedición de los clásicos estudios de Gianfranco Folena (Peron, 2021).

demás, es mejor «mirar», para *spectare*, al menos en este contexto, que contemplar u observar; también resulta más eficaz y natural «desde lo alto» que el calco literal «desde el alto éter» o cosas parecidas. Decididamente, Laso escoge expresar el pensamiento con economía de medios, haciéndolo suyo, sobre todo, en pasajes oratorios y entusiastas como este y destinados a tener un impacto intelectual y emocional. El traductor, como un actor, da al texto la entonación justa que puede resonar para los espectadores. Es también notable a mi entender el giro «la diosa Libertad» para traducir el simple «*libertas*», y la perífrasis «gozando Germania y Scythia de *esta saludable deidad*» para «*libertas vagatur Germanicum Scythicumque bonum*» («la libertad anda errante convertida en bien de los germanos y escitas», en traducción de Herrero Llorente). Obsérvese también el énfasis sobre los sacrificios consentidos por los romanos para conservar esa libertad que ahora han perdido irrevocablemente: «y que nos niegue ahora a nosotros, habiéndola tantas veces llamado y buscado a costa de la sangre de nuestras gargantas», para «*recessit et totiens nobis iugulo quaesita, vagatur*». La libertad no se apartó simplemente (*recessit*) sino que ahora niega a sus propios hijos, que no solo la han buscado tantas veces a precio de la vida, como traducen Herrero Llorente y Bartolomé Gómez, sino, lo que es más impresionante y patético, «al precio de la sangre de nuestras gargantas», como traduce Oropesa; su solución no solo tiene más intensidad y colorido sino que es más literal, puesto que *libertas totiens iugulo quaesita*, significa, si lo tomamos al pie de la letra³⁴, que los romanos muchas veces han presentado su garganta para el degüello con tal de no ser esclavos. En este caso también, Sebastián Mariner conserva mejor la energía del original traduciendo «la libertad tantas veces buscada por nosotros jugándonos el cuello». Es verdad que Oropesa no percibe o no conserva la idea de que la libertad ha perdido su asidero y anda vagando entre los bárbaros nómadas, ya incompatible con la forma de la ciudad, del Estado y de la civilización, una compatibilidad que solo Roma conservaba.

En suma, Laso de Oropesa, que suele ser claro y vigoroso, lo es particularmente en este pasaje, como si fuera especialmente sensible a sus valores retóricos o incluso, tal vez, ideológicos, algo que parece plausible considerando que en su juventud vivió en el epicentro de la revolución comunera de las ciudades de Castilla y que posiblemente simpatizara con el movimiento. Lo cierto es que nunca censura los pasajes en que Lucano deja caer sospechas de que los dioses son ineptos, ausentes, oportunistas o simplemente malvados, ni tampoco los que estigmatizan a César no solo como cruel sino como cobardemente hipócrita, en especial cuando se indigna contra los egipcios que le regalan la cabeza de Pompeyo y finge llorar a su rival asesinado (*Farsalia*, IX, 832ss): en opinión de Lucano, no merecen el menor crédito estos aspavientos en un hombre

³⁴ Cabe defender las traducciones más abstractas y pálidas, si se tiene en cuenta que la idea de degüello la expresión «*iugulo*», ‘con la garganta’ pueden ser una sinécdoque para indicar muerte violenta. Y es que Lucano se sirve muchas veces de la expresión en ese sentido. Así lo interpretan algunos escoliastas. Véase Chachua (2021: II, 375). Parece, con todo, mejor reavivar la figura que borrarla.

sanguinario e implacable. Oropesa no atenúa esta actitud tan agresiva del poeta, sino que la deja patente: «derramó [César] lágrimas forzadas y sacó gemidos de un pecho alegre: porque le pareció que no podía encubrir el manifiesto placer sino con lágrimas, y por desobligar deshizo con palabras la buena obra que al tirano debía, queriendo más llorar la cabeza de su yerno que pagarla». Por supuesto, no puede decirse lo mismo de Jáuregui, poeta cortesano en la era de las monarquías absolutas, quien suprime todas estas maldades de Lucano y presenta a un César repentinamente lleno de tierna sensibilidad: «huyen del alma los afectos de ira, / piedad sola es el íntimo accidente»³⁵.

Jáuregui, poeta barroco y leal súbdito de Felipe IV, cree al rey de España monarca absoluto de un imperio mundial y, por lo tanto, ocupante del solio de los emperadores levantado por César. Con todo, en el pasaje del libro VII que hemos examinado, también, se deja arrastrar por la magia retórica de estas proclamas de espíritu republicano, rebelde al yugo y a la sujeción:

¡Oh nunca el Cielo consignara en esta
región de Italia el imperar lo humano!
¡Antes la diera en cautiverio, expuesta,
siempre a dominio externo, aunque tirano,
pues menos es la sujeción molesta
al rendido escocés, belga o britano,
y al que incesable arrastra la cadena
que al varón libre cuando el yugo estrena!³⁶

Culpe a dos Brutos mi razón, y exclame
contra su esfuerzo por la patria libre;
sintiera menos proseguir la infame
esclavitud, que repetirla, el Tíbre.
No alguno, Italia, que tus hijos ame,
contra tirana fuerza el hierro vibre,
que mejor se tolera acostumbrada
la violenta opresión que renovada.

³⁵ Jáuregui, la *Farsalia*, XIX, 29, 3-4.

³⁶ Lucano nombra los pueblos que, habiendo vivido siempre bajo un régimen tiránico, no sienten dolor ni vergüenza por no ser libres, a diferencia de los romanos: son los árabes, los medos y los pueblos de Oriente (*Eoa telus*). De modo curioso, Jáuregui los sustituye por los escoceses, belgas y britanos. La explicación que se me ocurre es que bajo los gentilicios antiguos «belgas y britanos», se ocultan los modernos holandeses e ingleses, enemigos de Felipe IV y pueblos cuyo gobierno de signo protestante es tachado de tiránico por los súbditos del monarca católico. En cuanto a los escoceses, posiblemente aluda al poder ejercido por los presbiterianos calvinistas, enfrentados varias veces, en el XVII, con la corona inglesa. Precisarlos más podría permitir fechar la redacción de este pasaje.

Padezca Roma, no recuse el daño
 firme de sucesivas impiedades,
 pues ni favor doméstico ni extraño
 de los hombres atiende o las deidades.
 No impera el cielo, no, que es simple engaño,
 libre el caso gobierna las edades,
 no Júpiter, que inválido retira
 su brazo y rayo, aunque Tesalia mira.

(Jáuregui, la *Farsalia*, libro XIII, oct. 93-95).

Como puede verse, el texto de Jáuregui presenta una paráfrasis bastante certera y enérgica, que difícilmente merece los calificativos de «empalagosa, culterana y casi ininteligible» que le endosó Herrero Llorente³⁷.

Jáuregui opera un gesto de apropiación, como si traducir a Lucano al español fuera restituir al poeta a su patria. Jáuregui, con respecto a Lucano, es como Ion visto por Sócrates, el rapsoda transportado por su furor homérico, o la Pitia poseída por Apolo. El cortesano de Nerón debió de ser, desde que era joven, la perfecta encarnación de su ideal estético, tanto por la historia que cuenta, expresión máxima de la inigualable grandeza de Roma³⁸ (en su dedicatoria a Felipe IV, el sevillano deja claro que creía en ella³⁹), cuanto por su estilo, a sus ojos magnífico, sublime y ardiente, pero grave, varonil y sentencioso, algo que Jáuregui propugna en todos sus escritos y especialmente en su *Discurso poético* de 1624. Endosar los hábitos de Lucano, escribir un poema en veinte libros y en octavas reales, dilatando cada canto y desdoblándolo, sustituir la dedicatoria en hexámetros a Nerón por una dedicatoria en octavas a Felipe IV, hacer de un poema

³⁷ Lo de «culterano» casi da risa cuando uno compara el firme castellano del poeta barroco y esto que escriben Bonifaz y Gaos (2004) (un fragmento de la arenga de César antes de la batalla decisiva):

¿De cuál soldado la espada no conozco?
 Cuando atraviesa el cielo una lanza tremante,
 no engañándome, diría por qué brazo ha sido vibrada.
 Pero si los signos que a vuestro jefe nunca engañaron
 observo, las facies feroces y los ojos minaces, vencisteis.
 Me parece que miro ríos de crúor
 y a la vez pisoteados reyes y, del senado,
 esparcido el cuerpo, y los pueblos que nadan en inmensa matanza (Bonifaz y Gaos, 2004: 398).

El ejemplo está tomado al azar y toda la traducción es así. No es caso único: también es «culterana», si se quiere usar esa fea palabreja, la traducción de Jesús Bartolomé Gómez y, en diversos grados, las demás traducciones modernas.

³⁸ Esta grandeza romana, sobre todo la de los emperadores tenidos por virtuosos, desde Augusto hasta Teodosio, es objeto de verdadera fascinación para muchos escritores del siglo XVII, y de ello son famosos ejemplos, en Francia, Guez de Balzac y Pierre Corneille, y en España (hasta cierto punto), Francisco de Quevedo.

³⁹ Jáuregui dedica al rey, según dice, algo que es grande por el asunto, por el genio de Lucano, y por el amor y estudio que él mismo puso. No hay mayores héroes que Pompeyo el Magno, que tuvo victorias en tres partes del mundo y que César, cuyas hazañas son innumerables. Pero; sobre todo, escribe, en lo humano, no hay nada más grande que el asunto de la guerra civil «porque en ella consiguió César reducir a un cetro el universo y nació de aquel fuego, primera Fénix, la dignidad de emperador».

hispano-latino, como lo llama Herrero Llorente, un poema heroico español, debieron de parecerle al sevillano operaciones audaces sí, pero admirables, y así las vieron muchos contemporáneos suyos.

Recuérdese que, en el noveno libro de la *Farsalia*, César visita las ruinas de Troya, ruinas de ruinas, totalmente devueltas a lo informe y lo indistinto, solo reconocibles por los recuerdos de Homero que los guías locales les asocian, y camina, sin tener conciencia de ello, sobre lo que un frigio le señala como tumba de Héctor, unas piedras sueltas, ilegibles. Lucano, como autor y ya no narrador, toma entonces la palabra para elogiar la poesía que hace inmortales a los hombres. Promete a sí mismo y a César esa clase de inmortalidad, puesto que las futuras generaciones los leerán a ambos, al poeta y a su tremendo y aborrecible héroe:

*O sacer et magnus vatum labor, omnia fato
Eripis, et populis donas mortalibus aevum.
Invidia sacrae, Caesar, ne tangere fama:
Nam, si quid Latius fas est promittere Musis,
Quantum Smyrnaei durabunt vatis honores,
Venturi me teque legent: Pharsalia nostra
Vivet, et a nullo tenebris damnabimur aevo.*

(*Farsalia*, IX, 980-986)

Veamos la traducción, suficientemente fiel y literal, de Laso de Oropesa:

Oh cosa sagrada y grande el trabajo y pluma de los poetas, que libra todas las cosas de muerte y olvido: y a infinitas gentes mortales les hace inmortales. Pues no te tome, César, envidia de la sagrada e inmortal fama que allí se ve: que si las musas latinas pueden de sí prometer algo, todo el tiempo que duran las honras que el Esmirneo Homero hace a aquellos que loa en sus obras, vivirá esta mi obra farsálica. Y los venideros nos leerán en ella a ti y a mí; que ningún siglo la oscurecerá ni pondrá en olvido.

He aquí el pasaje en la anamorfosis de Jáuregui, donde la voz es la suya, y el poema es designado como *mi Farsalia*⁴⁰:

¡oh sacro ardor! ¡o acento poderoso
el que incesante duración prescribe!
reservando vivaz cuanto debía
darse a las Parcas ¡o inmortal poesía!

⁴⁰ La expresión «*Pharsalia nostra*», que tanta tinta ha hecho correr, podría significar «mi Farsalia», con un plural de autoría, muy común en los poetas romanos. Así lo entiende Laso de Oropesa, al traducir «esta mi obra farsálica». Sin embargo, el contexto lleva a pensar que el plural es un modo de englobar a César, a quien se dirige el apóstrofe, y de indicar que la *Farsalia* les pertenece a ambos, al héroe y al poeta: «en venideras generaciones, nos leerán a ti y a mí» («*venturi me teque legent*»). Así se interpreta hoy. En Jáuregui, «mi Farsalia», aunque defendible como traducción, es otra cosa, un modo de apropiación por el poeta español.

No invidies, César, un sepulcro rudo,
 que el nuevo canto de la Musa Ibera
 puede lo excelso que el de Grecia pudo,
 y en mi Farsalia el tiempo te venera:
 no algún siglo será en tus glorias mudo,
 blasón de eterno por mi voz te espera,
 ni temo que en horror de olvido ciego
 se oscurezca mi aplauso, antes que el griego.

(Jáuregui, la *Farsalia*, XIX, 9 [5-8]-10).

Las dos traducciones áureas, concluyamos, supusieron mucho para sus dos autores. Para Laso de Oropesa, se trataba de dar a leer a los que tenían la desgracia de no saber latín a «un poeta que es lo mejor que anda en la lengua latina, por ser historia verdadera y verso», un poema que trata «la materia mayor que se ha visto del principio del mundo acá, fuera de nuestra santa religión», dispuesta y escrita «más alta y verdaderamente que ningún ingenio humano pudiera hacer». Esta firmeza en la canonización de Lucano parece algo chocante dentro de la tradición, que siempre había colocado a Virgilio en la cumbre del Parnaso. No olvidemos sin embargo que, aunque casi siempre en un nivel ligeramente inferior al del autor de la *Eneida*, Lucano había sido altamente estimado en el Medievo. El mismo Dante ve a Virgilio y a Lucano como pareja de los máximos poetas y a Virgilio como *primus inter pares*, y ni siquiera parece percatarse de la diferencia de postura entre ellos con respecto al imperio⁴¹. No fue el caso de Vives, que parece haber preferido netamente la *Farsalia*. Tal vez intervino en esta preferencia que nos sorprende un elemento ideológico: había en los ambientes humanistas del Norte, permeados de evangelismo más o menos erasmista, una corriente subterránea (y a veces no tanto) de desconfianza hacia reyes y potentados, siempre proclives a la tiranía. Es algo que se percibe claramente en Erasmo y en Thomas More. Además, lo que solía verse como gravedad de Lucano, sus acentos trágicos, su austeridad y el cariz fuertemente retórico del poema eran en estos círculos argumentos a su favor.

Laso compuso su traducción en este ambiente; por eso no debe extrañar que tomara tan en serio el poema y procurara alzar el desafío de ser fiel al contenido y hacerlo claro y accesible, procurando conservar lo más posible de las virtudes estéticas del original, a sabiendas de que en vano pretendería igualarlo quien no fuese «otro Lucano». De paso, se enriquecía el castellano con un número limitado de escogidos latinismos. El empeño de Oropesa nos parece acorde con un humanismo que admira la Antigüedad por unos valores de elocuencia, riqueza de pensamiento y belleza y eficacia del lenguaje que, a sus maravillados ojos, no habían sido igualados ni lo serían nunca. En opinión de los humanistas, merece la pena estudiar los mo-

⁴¹ Paratore (1971).

numentos de la Antigüedad, porque ese estudio enseña y deleita. Lo ideal es hacerlo mediante el contacto directo con los originales; empero, es legítima la traducción porque constituye una forma inferior, pero no despreciable, de acceder al patrimonio clásico para quienes no tienen el dominio de las lenguas y no por ello deben ser privados del disfrute de los textos, aunque estén devaluados con respecto al original. Este humanismo es modesto, responsable y a la vez ambicioso, puesto que aspira a rescatar y conservar la cultura antigua siempre amenazada de pérdida y en hacer partícipes de ella a todos, los sabios y los legos, si bien en medida desigual. De ese modo estos apasionados filólogos o gramáticos, cuando fungen de traductores, pretenden mejorar a sus contemporáneos y enriquecer su idioma materno. Lo que salva a su actividad de ser cosa de profesionales de la pedagogía, algo subalterno y venal, es el entusiasmo que los anima, patente en el amor de Laso de Oropesa por su Lucano, y el modo en que ellos presentan la traducción como un ejercicio liberal, en el que toman la iniciativa y no obedecen órdenes ni piden pago.

Para Jáuregui, la traducción era otra cosa: una forma de hacer poesía y de enseñar cómo debe hacerse. Este hombre soberbio y atormentado apostó que tendría la fuerza de convertir la *Farsalia* de Lucano en un poema español, un «nuevo canto de la musa ibera», tan capaz de vencer el tiempo y el olvido como la misma *Iliada*. Se trataba, pues, de algo parecido a lo que hace la bruja Ericto en el libro VI de la *Farsalia*: forzar a los muertos a hablar o, de modo menos siniestro, hacer del castellano un heredero que suplanta al latín y animar con su propia voz ibera el cuerpo muerto de Lucano, español trasplantado a Roma. Nunca mejor que para Lucano parece tener sentido la metáfora de Greene cuando habla de imitación necromántica⁴². La eternidad de la poesía es como la del Fénix: mueren las lenguas, pero la poesía renace de sus cenizas en un nuevo idioma. Según el sueño del poeta-traductor-ilustrador, que la posteridad se encargó de enterrar, el texto español es el afortunado heredero del texto latino y la *Farsalia* siempre viva sería la escrita por él, no la del viejo romano fallecido hacía tantos siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahl, Frederick M. (1976), *Lucan An Introduction*, Ithaca-Londres, Cornell University Press.
- Books. <https://books.openedition.org/esb/2217#anchor-resume>
- Bartolomé Gómez, Jesús, (2003), *Farsalia*, de Lucano, Madrid, Cátedra.
- Blanco, Mercedes (ed.) y Jáuregui, Juan de (2019), *Discurso poético*, París, e-Spania
- Blanco, Mercedes, «A vueltas con la *divina Farsalia*. Martín Laso de Oropesa, traductor del *Bellum civile* de Lucano», *e-Spania*, n°46, 2023.

⁴² La metáfora de imitación necromántica fue forjada por Greene (1992) y la recoge De Armas (1996), a propósito de Lucano en la *Numancia* de Cervantes.

- Bonifaz Nuño, Rubén y Gaos, Amparo (ed.) (2004), *Farsalia* de Lucano, México, UNED.
- Caprio, Chiara di, (2012) «Volgarizzare e tradurre i grandi poemi dell'Antichità», *Atlante della Letteratura italiana* dir. Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Turín, Einaudi, 3, pp. 53-76.
- Carranza, Alonso (1629), *El aiustamiento y proporción de las monedas de oro, plata y cobre*. Madrid, Alonso Martínez.
- Carreira, Antonio (2010), «Las traducciones de poesía clásica en castellano y la colisión de las métricas», en Renzo Cremante, Francesca M. Falchi y Lia Guerra (eds.), *Testi classici nelle lingue moderne. Primo Colloquio «Roberto Sanesi» sulla traduzione letteraria*, suplemento n° 52 de *Il Confronto Letterario* pp. 47-59.
- Chachuat, Bénédicte (2021), *Étude critique, traduction et commentaire du chant VII de la «Pharsale»*, Doctorat de l'Université de Toulouse, présentée et soutenue le 6 décembre 2021. <https://theses.hal.science/tel-03663025>
- De Armas, Frederick A. (1996), «The Necromancy of Imitation: Lucan and Cervantes's *La Numancia*», en Barbara Simerka, *El arte nuevo de estudiar comedias. Literary Theory and Spanish Golden Drama*, Cranbury: Bucknell University Press, pp.246-258.
- Estefanía, Dulce, ed. (1989), *Farsalia* de Lucano, Madrid, Akal.
- Franchet d'Espérey, Sylvie (2010), «Introduction. Le débat contemporain sur Lucain», *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire*. Actes du Colloque international. Institut Ausonius (Pessac, 12-14 juin 2008), Paris-Bordeaux, Bocard, 2010, pp. 13-20.
- Gaos, Miguel de (ed) (1973), Cervantes, *Viaje del Parnaso. Poesías completas*. I, ed. Vicente Gaos, Madrid, Castalia.
- García de Armendáriz, José-Ignacio (2025), «Lucano. Córdoba 39-Roma 65», *Diccionario Histórico de la Traducción en España*, Portal digital de la Historia de la Traducción en España.
- Greene, Thomas M. 1982, *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven, Yale University Press.
- Herrero Llorente, Víctor José (1961), «Laso de Oropesa y su traducción de *La Farsalia*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXIX, 2, pp. 752-773.
- Herrero Llorente, Víctor José (1964), «Jáuregui intérprete de Lucano», *Helmántica: Revista de filología clásica y hebrea*, 15 (46-48), pp. 389-410.
- Herrero Llorente, Víctor José (1967), «Lucano en España» en Lucano, *La Farsalia*. Ed. de V.-J. Herrero, Barcelona, Alma Mater, 1967, I, xli-líiii.
- Holgado Redondo Antonio (1984), *Farsalia* de Lucano, Madrid, Gredos «Biblioteca clásica».
- Jáuregui, Juan de (1640), *La Farsalia. Original de don Juan de Jáuregui*, BNE Mss 3707.
- Jáuregui, Juan de (1684), *Farsalia, poema español escrito por Ivan de Iavregvi*. Madrid, por Lorenzo García, a costa de Sebastián Armendáriz.
- Javitch, Daniel, *Proclaiming a classic: The Canonization of «Orlando Furioso»*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Kersten, Markus (2020), «Lettori in Lucano, lettori di Lucano e la memoria letteraria: il caso delle *Georgiche*» en Paolo Esposito, *Seminari Lucanei I. In memoria di Emanuele Narducci*. Pisa, ETS, pp. 9-26.
- Laso de Oropesa, Martín (1578), *Lucano traduzido de verso Latino en prosa Castellana por Martin Laso de Oropesa, Secretario del Illustrissimo Cardenal don Francisco de Mendoza, Obispo de Burgos. Nuevamente corregido y acabado con la Historia del Triunvirato. Dirigido al Ilustre señor Antonio Pérez, Secretario de Estado de la Magestad Catholica del Rey don Phelippe Segundo*. Burgos, Felipe de Junta.
- Laso de Oropesa, Martín (1585), *Lucano poeta y historiador antiguo en que se tratan las*

- guerras Pharsalicas, que tuvieron Iulio Cesar y Pompeyo. Traducido de Latin en Romance Castellano por Martin Lasso de Oropesa. Anvers, Pierre Bellère.
- Laso de Oropesa, Martín [1541], *La Hystoria que escrivio en Latin el poeta Lucano trasladada en castellano por Martin Lasso de Oropesa secretario de la excellente señora marquesa del zenete condesa de Nassau* [En el colofón] Impriose en la insigne ciudad de Lisbona, a 20 de mayo de 1541, por Luis Rodríguez, librero del rey nuestro señor.
- Lucano (Marcus Annaeus Lucanus) (1519), *M. Annaei Lucani Cordubensis Pharsalia diligentissime per G. Versellanum, cum commentariis*. Lyon, Jean Marion.
- Mariner Bigorra, Sebastián, ed. (1978), *Farsalia* de Lucano, Madrid, Editora Nacional.
- Matas Caballero, Juan (2020), «Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta pintor», *e-Spania* [En ligne], 35 | février 2020.
- Matas Caballero, Juan, ed. (1993), *Poesía de Juan de Jáuregui*, Madrid, Cátedra.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1952), *Biblioteca de traductores españoles*, ed. Enrique Sánchez, Madrid, CSIC.
- Morford, Marc P. O. (1967), *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic*, Oxford, Blackwell.
- Morigi, Giulio (1587), *Lucano delle guerre civili di Giulio Morigi, dell'Academia de' Sign. Innominati di Parma*. Ravenna, Francesco Tebaldini.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2015 (ed.), *La «Ulixes» de Homero*, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez, Málaga, Universidad de Málaga, 2 vols.
- Namèche, Alexandre-Joseph (1841), *Mémoire sur la vie et les écrits de Jean-Louis Vivès*, en *Mémoires couronnés par l'Académie Royale des Sciences et Belles-Lettres de Bruxelles*, Bruxelles, Hayez, tome XV.
- Paratore, Ettore (1967), «De Lucano poeta, ab eius morte anno undenicies centesimo exacto», *Latinitas* 15, pp. 3-19.
- Paratore, Ettore (1971), 'Lucano', *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Rome, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, pp. 697-702,
- Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid: Antonio de Sancha, 1776.
- Peroni, Gianfelice, «I tre piani di *Volgarizzare e tradurre*» en Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre con altri scritti sulla traduzione*, Florencia: Franco Cesati, 2021, pp. 147-176.
- Pyplacz, Joanna (2012), «Famae Petitor. Lucanus Portrayal of Pompey», *Symbolae philologorum posnaniensium graecae et latinae* XXIV /2, pp 97-118.
- Rico García, José Manuel (2001), *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- Rico García, José Manuel (2002) (ed.), *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades de Juan de Jáuregui*, Sevilla, Diputación.
- Rico García, José Manuel (2016) (ed.), «Introducción», en *Contra el Antídoto de Jáuregui y en favor de don Luis de Góngora, por un curioso*, París, Sorbonne Université.
- Rico García, José Manuel (2022), «Jáuregui o la voluntad imperfectiva de perfección: las variantes de autor en *La Farsalia*», *Creneida* 10, pp. 245-284.
- Rico García, José Manuel (2023), «El Jáuregui sabe y no sufre. Estímulos y ambiciones de una vocación crítica», en Mercedes Blanco y Aude Plagnard, *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, Madrid, Iberoamericana, pp. 187-200.
- Roche, Paul (2009), *De Bello Civili Book 1. With a Commentary*, Oxford, Oxford University Press.
- Roldán Mariano (1995), *Farsalia* de Lucano, Córdoba, Universidad de Córdoba.

- Sedeño, Juan (1587), *Ierusalén libertada. Poema heroyco de Torquato Tasso ... Traduzido al sentido de la lengua Toscana en la castellana por Iuan Sedeño Castellano* Madrid, Pedro Madrigal.
- Ternaux, Jean-Claude (2000), *Lucain et la littérature de bage baroque en France. Citation, imitation et création*, Paris, Garnier.
- Tracy, Jonathan (2011), «Internal Evidence for the Completeness of the *Bellum Civile*», en Paolo Asso, *Brill's Companion to Lucan*, Leiden, Brill, pp. 33-56.
- Walde, Christine (2005), «Ausblick: Perspektiven der Lucan-Forschung- eine unvollständige Aufstellung», en Id., *Lucan im 21. Jahrhundert. Lucan in the 21st Century. Lucano nei primi del XXI secolo*, Munich-Leipzig, K.G. Saur., pp. XII-XIX.